ரகுநாதன்

இலக்கிய விமர்சனம்

மீனாட்சி புத்தக நிலையம்

இலக்கிய விமர்சனம்

ரகுநாதன்

மீனாட்சி புத்தக நிலையம்
60, மேலக்கோபுரவாசல், மதுரை-1.

கிளை : 228, திருவல்லிக்கேணி நெடுஞ்சாலை, சென்னை-5.

முதற் பதிப்பு—ஏப்ரல் 1948
இரண்டாம் பதிப்பு—ஏப்ரல் 1950
மூன்றும் பதிப்பு—பிப்ரவரி 1964
நான்காம் பதிப்பு—ஆகஸ்டு 1980

மீளுட்சி 167

உரிமை பதிவு

விலை : 6-00

MEENAKSHI PUTHAKA NILAYAM
60, West Tower Street, MADURAI—1.

BRANCH :- 228, Triplicane High Road, MADRAS-5.

VISALAKSHI ACHAGAM, MADURAI-1.

பதிப்புரை:

ரகுநாதன் என்ற பெயரில் எழுதி வரும் திரு. சிதம்பர ரகுநாதன் முந்திய தலைமுறையைச் சேர்ந்த மூத்த எழுத்தாளர். ஆற்றல் மிக்க எழுத்தாளரான இவரது கதைகள், நாவல்கள், இலக்கிய விமர்சனக் கட்டுரைகள், மற்றும் 'திருச்சிற்றம்பலக் கவிராயர்' என்ற புனைபெயரில் இவர் இயற்றியுள்ள கவிதைகள் முதலியவை அவற்றின் தனித்த முத்திரையினால், இவருக்கு இலக்கிய உலகில் ஒரு சிறப்பான ஸ்தானத்தைத் தேடிக் கொடுத்துள்ளன.

இவரது 'பஞ்சும் பசியும்' என்ற நாவலே தமிழ்மொழியிலிருந்து முதன் முதலில் ஐரோப்பிய மொழியொன்றில் (செக் மொழியில்) மொழி பெயர்த்து வெளியிடப்பட்ட முதல் தமிழ் நாவலாகும். மேலும் இவரது கதைகள் பலவும் செக், ஹங்கேரியன், ஜெர்மன், போலிஷ், ரஷ்யன் போன்ற மொழிகளிலும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுள்ளன.

புதுமைப்பித்தனின் நெருங்கிய நண்பரான இவர், அவரது படைப்புக்களைத் தொகுத்துப் பல தொகுதிகளாக வெளிக்கொணர உதவியதோடு, புதுமைப் பித்தனின் வாழ்க்கை வரலாற்றையும் மிகவும் போற்றத் தக்க முறையில் நூலாக எழுதி வழங்கியுள்ளார். புதுமைப் பித்தனின் இலக்கிய பரம்பரையில் பூத்த மலராக விளங்கிய இவர், தமிழ் நாட்டில் முற்போக்கு இலக்கியப் படைப்புக்களுக்கும் முன்னோடியாக விளங்கியுள்ளார். இவரது இலக்கியப் பணிகளைப் பாராட்டி, இவருக்கு சோவியத் நாடு வழங்கும் நேரு நினைவுப் பரிசும் இருமுறை வழங்கப்பட்டுள்ளது. இப் பரிசைப் பெற்ற வெற்றியாளர் என்ற முறையில் இவர் சோவியத் நாட்டுக்கும் சென்று வந்துள்ளார்.

சுதந்திரமான சிந்தனையும் வளமிக்க சொல்லாற்றலும், கருத்தாழமும், ஆணித்தரமான மதிப்பீடும் கொண்ட இவரது 'இலக்கிய விமர்சனம்' என்ற நூலை மீண்டும் வெளியிடுவதில் நாங்கள் மகிழ்ச்சியடைகிறோம். இதனைத் தொடர்ந்து இடைக்காலத்தில் சில காரணங்களால் வெளிவராமல் தடைப்பட்டு நின்ற இவரது நூல்களின் மறுபதிப்புக்களையும், மற்றும் இவரது புதிய படைப்புக்களையும் தமிழ் வாசகர்களுக்கு அளித்து வருவோம் என்பதையும் மகிழ்வோடு தெரிவித்துக் கொள்கிறோம்.

மதுரை
28-8-1980

செ. செல்லப்பன்

ஆசிரியரின் பிற நூல்கள்

சிறுகதை	:	சேற்றில் மலர்ந்த செந்தாமரை க்ஷணப்பித்தம் சுதர்மம் ரகுநாதன் கதைகள்
கவிதை	:	ரகுநாதன் கவிதைகள் கவியரங்கக் கவிதைகள் காவியப் பரிசு
நாவல்	:	கன்னிகா புயல் பஞ்சும் பசியும்
நாடகம்	:	சிலை பேசிற்று மருதுபாண்டியன்
விமர்சனம்	:	இலக்கிய விமர்சனம் சமுதாய இலக்கியம் கங்கையும் காவிரியும் பாரதியும் ஷெல்லியும் பாரதி : காலமும் கருத்தும்
வரலாறு	:	புதுமைப்பித்தன் வரலாறு.

முதற்பதிப்பின் முன்னுரை :

இலக்கியத்தை விமர்சனம் செய்வது தமிழுக்கே புதிய சரக்கு. தண்டியலங்காரம், ஒப்பிலக்கணம் இவைகளின் ஜீவிதத்தைக்கொண்டு, தமிழுக்கு இலக்கிய விமர்சனம் புதிதல்ல என்று சாதித்துவிட முடியாது. ஏனைய நாட்டு இலக்கியங்களின் மேதா விலாசத்தோடும் தத்துவங்களோடும் நம் நாட்டின் இலக்கிய தத்துவங்களையும் அசுர சாதனைகளையும் எடை போடுவது இந்த இருபதாம் நூற்றாண்டில்தான் தலையெடுத்திருக்கிறது.

இந்தத் தலைமுறையைத் தொடங்கி வைத்தவர் காலஞ் சென்ற வ. வெ. சு. அய்யர் என்றே சொல்லலாம். அவருடைய 'கம்பராமாயண ரசனைச்சுவை'யும், 'கவிதை' யுந்தான் இன்றைய விமர்சகர்களுக்குப் பாதை காட்டிற்று என்றும் சொல்லலாம். அதன் பின் தமிழில் விரல்விட்டு எண்ணிவிடக் கூடிய சில விமர்சகர்கள் தோன்றினார்கள். இவர்களும் சஞ்சிகைகளின் தேவைக் குட்பட்டு, உதிரி யாகத் தமது கருத்துக்களைப் பரவ விட்டார்கள். எனினும் சிலர் அந்த உதிரி மலர்களையும் தொடுத்து ஆரமாக்கி யிருக்கிறார்கள். அவைகளில் திரு. அ. சீனிவாச ராகவன், எஸ். வையாபுரிப் பிள்ளை, சொ. விருத்தாசலம் இவர் களின் விமர்சன நூல்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை.

இந்நூல் அம்மாதிரியான ஒரு முயற்சி. இந்த நூலை வாசகர்கள் இலக்கிய விமர்சனமாகவோ, விமர்சன இலக் கியமாகவோ — எப்படிப்படுகிறதோ அப்படி ஏற்றுக் கொள்ளலாம்.

இதிலுள்ள கருத்துக்கள் பல ஆழமும் கனமும் கொண்டவை. கலைகளை — இலக்கியத்தை நான் எப்படிப் புரிந்து கொண்டேன் என்பதற்கு விடை யளிக்கும் முயற்சியாகவே இந்நூல் அமைந்திருக்கிறது. கருத்துக்களைக் கல்யாண வீட்டுச் சாம்பாரைப் போல் தண்ணீர் விட்டுப் பெருக்காமல், கூடியவரை சுயம்பாகவே தந்திருக்கிறேன். ஆதலின் சிலவற்றை மேலோட்டமாகப் படித்தால் மனசில் ஒட்டாது என்பதையும் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன். இந்த நூலிலுள்ள அத்தியாயங்கள் எல்லாம் அதனதன் தன்மையில் தனிப் பிண்டங்களைப் போலவே அமைந்திருந்தாலும், மொத்தத்தில் ஒரு கூட்டு முன்னணி அமைத்து, ஏகோ பித்தே செல்லுகின்றன என்று கருதுகிறேன்.

இதிலுள்ள கருத்துக்களை யெல்லாம் அப்படியே ஒப்புக்கொள்ள வேண்டுமென்பதில்லை. வளமுறையை, மரபை ஒட்டிய விவகாரங்களை, பிறந்த மேனியாகவே தந்திருக்கிறேன். யுத்த களத்து நிருபனுக, நடந்ததை நடந்தவாறே சொல்லும் சஞ்சயனைப் போலத்தான் பெரும்பாலும் நடத்துகொண்டிருக்கிறேனே ஒழிய, கீதா போதனை செய்யும் கீதாசாரியனைத் தோற்றமளிக்கவில்லை. அப்படி தோற்றமளித்திருந்தால், அந்தக் கருத்துக்களில் என் கட்சியை வலியுறுத்த நான் கூடுவிட்டுக் கூடு பாய்ந்திருக்கிறேன் என்றே அர்த்தம்.

சென்னை

மார்ச் 1948 ரகுநாதன்.

இந்தப் பதிப்புக்கு

ஒரு குறிப்பு

இந்நூலின் முதற்பதிப்பு வெளிவந்து ஒரு தலைமுறைக் காலம் ஆகிவிட்டது. ஒரு தலைமுறைக்கு முன்னால் இலக்கிய உலகில் காலடி எடுத்து வைத்த ஓர் இளைஞன் தனது இருபத்திரண்டாவது வயதில் இலக்கியத்தையும் தனது காலத்து இலக்கிய நிலைமைகளையும் இலக்கிய கர்த்தாக்களையும் எவ்வாறு இனம் கண்டான், எடைபோட்டான் என்பதை உணர்த்தும் ஏடாகவே இது விளங்குகிறது. இலக்கிய விமர்சன நூல்களே தமிழில் அருகியிருந்த அந்நாளில், இந்நூல் கணக்கில் எடுத்துக் கொண்டாக வேண்டிய துணிகரமான முயற்சியாகவும், இலக்கிய விமர்சனத்துறையில் ஒரு பால பாடமாகவும் மூலபாடமாகவும் மதிப்பிடப்பட்டது. இந்த மதிப்பீட்டுக்குரிய தகுதியை இந்நூல் இன்னும் தன்னகத்தே கருக்கொண்டுதான் உள்ளது எனக் கருதுகிறேன்.

இந்நூல் வெளிவந்த பின் கடந்த பல ஆண்டுகளில் இலக்கியம் பற்றிய எனது கண்ணோட்டமும் கருத்தோட்டமும் எவ்வளவோ மாறியுள்ளன. அதேபோல் இந்நூலில் நான் செய்துள்ள சில மதிப்பீடுகள் குறித்தும் எனது கருத்துக்கள் மாறியுள்ளன. இந்த மாற்றத்துக்கு நான் இதன் பின்னர் எழுதியுள்ள இலக்கிய விமர்சன நூல்களே அத்தாட்சி. இந்த மாறுபாட்டுக்கு எனது இலக்கியக் கண்ணோட்டமும் கருத்தோட்டமும் மேலும் விரிவும் தெளிவும் அடைந்ததே காரணமாகும் என்பதையும் உணர்கிறேன். அதே சமயம் இந்த மாற்றத்துக்கான ஆதார வித்துக்கள் பலவும் எனது இந்த முதல் விமர்சன நூலிலேயே புதைந்து கிடப்பதையும் வாசகர்கள் கண்டுணற முடியும் என்றும் கருதுகிறேன்.

எனது இலக்கியக் கண்ணோட்டத்திலும் கருத்தோட்டத்திலும் ஏற்பட்டுள்ள இந்த மாற்றத்தைக் கண்டு மருள்வாரும் உளர்; மகிழ்வாரும் உளர். அதேபோல் இந்த மாற்றத்தை வளர்ச்சியாகக் காண்பாரும் உளர்; தளர்ச்சியாக, தேய்வாகக் கருதுவாரும் உளர். இவ்வாறு கருதுபவர்கள் என்னை இனம் காண்பதைக் காட்டிலும், அவர்களை நான் இனம் கண்டு கொள்ளவே அவர்களது மதிப்பீடுகள் எனக்கு உதவுகின்றன என்பதை மட்டும் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

சென்னை

ஆகஸ்டு 1980

ரகுநாதன்

பொருளடக்கம்

1. இலக்கிய விமர்சனம் ... 9
2 கலையும் கலைமரபும் ... 22
3 மொழியும் தெளிவும் ... 40
4. கவிஞன் ஒரு குடிகாரன் ... 45
5. இலக்கியம் பிறந்த கதை ... 57
6. கவிதை ... 68
7. சிறுகதை ... 87
8. நாடகம் ... 100
9. வசனம் ... 115

இலக்கிய விமர்சனம்

தமிழில் இலக்கிய விமர்சனம் உண்டா என்பதே ஒரு அர்த்தமுள்ள கேள்விதான். 'இருக்கிறது' என்று சொன்னால், அது இந்தக் காலத்தில்தான் முளைவிடுகிறது என்று சொல்ல வேண்டும்.

நமது பழைய நூல் ஆராய்ச்சிகளையும், விரிவுரைகளையும், பாஷ்யங்களையும் நாம் இலக்கிய விமர்சனம் என ஒப்புக் கொள்ள முடியுமா என்றால், அது யோசனைக்குரிய விஷயமாய் விடுகிறது. காரணம், அவை இலக்கியங்களை, துறை திணை முதலிய பொருள் இலக்கண ரீதியில் ஒத்துப் பார்ப்பதோடு நின்றுவிட்டன. அதற்கு மேலாக, இலக்கிய கர்த்தாவின் இதயானுபவத்தை எடைபோட்டு நிறுக்கவில்லை. ஒரு கவிஞன் எப்படி உருவானான், அவன் கவிதைக்கு மூலமந்திரம் எது என்பதை யெல்லாம் ஆராய்ந்திருப்பதாகத் தெரியவில்லை. கவிஞர்கள் என்றால், ஏதோ வரப்பிரசாதிகள், அவதார புருஷர்கள் என்றுதான் தெரிந்து கொள்ள முடிகிறதே ஒழிய, அந்த 'மனிதனிடம்' பிறந்த அபூர்வ சக்தியைத் துழாவி அறிய முடியவில்லை.

முலைப்பாலுண்ட சிறுவன் தோடுடைய சிவனைப் பாடியதும், காளியம்மை காறியுமிழ்ந்த தம்பலச் சாற்றை உண்டு, காளமேகமாய்க் கவிமழை பொழிந்ததும், ஈசனே வந்து அடியெடுத்துக் கொடுத்ததுமாக, பற்பல கட்டுக் கதைகளைத்தான் கேட்கிறோம். தமிழுக்குப் பெருமை

தேடியவர்களும் தொண்டர் நாதனைத் தூது விட்டதையும். முதலையுண்ட பாலனை அழைத்ததையும்தான் தமிழுக்கு மதிப்பீடுகளாகச் சுட்டிக் காட்டுகிறார்கள்.

தமிழுக்குப் பெருமை தேட இவைதானா வேண்டும்? உலகத்து ஆதி மொழி ஐந்தனுள், இன்றும் தமிழ் ஒன்று மட்டுமே வழக்கொழிந்து சாகாமலிருக்கிறதே — அது போதாதா? தமிழ் ஏன் சாகவில்லை என்பதை உணர்ந்து கொண்டால், தமிழையே நாம் உணர்ந்து கொள்ளமுடியும்.

ஆனால் நம்மில் பலர் அதைத்தான் செய்வதில்லை. ''மெல்லத் தமிழ் இனிச் சாகும்'' என்று ஒருவன் சொன்னால், அதைப்பற்றி அக்கறையே கொள்வதில்லை.

சரி, தமிழ் இருக்கட்டும். கம்பராமாயணத்தைப் பார்ப்போம். எத்தனைபேர் கம்பனுக்கு கொள்ளிவைக்கப் பார்த்தாலும், யாராரோ பாடல்களை 'உருவுவதும், சொருகுவதுமாய்' இருந்தாலும், கம்பன் சிரஞ்சீவியாய் வாழ்வான் என்ற நம்பிக்கை எனக்கு இருக்கிறது. இந்த நம்பிகை தமக்கும் ஏன் ஏற்படுகிறது என்பதை எத்தனைபேர் சிந்திக்கிறார்கள்? இன்றும் கம்பராமாயணம் ராம பஜனை செய்வதற்கும், நூல் போட்டுப் பார்ப்பதற்கும் உபயோகப் படுகிறது. கம்பன் வாழ்வது ராம பஜனையாலா? ராம பஜனை காலப்போக்கில் காலாவதி ஆகிவிடும். அத்தோடு கம்பனும் மறைந்துவிடுவானா? மாட்டான். காரணம், அவன் கவிஞன். வெர்ஜில், ஹோமர், தாந்தே, ஷேக்ஸ்பியர், மில்டன் முதலியவர்களை யெல்லாம் அறிந்துவிட்டு, ''நமது கம்பன் அவர்களுக்கெல்லாம் மேலானவன்'' என்று வ. வெ. சு. அய்யர் மதிப்பிடும்போதுதான், கம்பனுடைய ஜீவரகசியம் வெளியாகிறது.

வ. வெ. சு. அய்யருக்கு முன் நாம் இந்தக் காரணத்தைத் தெரியாமலா இருந்தோம்? அதற்குமுன் நம் தமிழ்ப் பண்டிதர்கள் என்ன செய்து வந்தார்கள்? ''கண்ணினைக் காக்கின்ற இமையிற் காத்தனர்'' என்ற ஒரு அடியை வைத்துக்கொண்டு, ஒன்பது மணி நேரம் ஆஹா ஓஹோ வென்று வெறும் வாய்ப் பந்தல் போட்டுக் கொண்டிருந்தார்கள். 'எண்ணிலா வருந்தவத்தோன்' என்று கம்பன் விசுவாமித்திரரைக் குறித்ததை வைத்துக்கொண்டு, 'எண்ணில் ஆ வரும் தவத்தோன்' (நினைத்தால் காமதேனுவையும் கொண்டுவரும் தபசி.) எண் இல் ஆ வருந்தவத்தோன் (எண்ணில்லாத காமதேனுக்களையும் வரும்படிச் செய்யும் வல்லமை பெற்றவன்) என்றெல்லாம் வலிந்து பொருள்கொண்டு, கழைக் கூத்தாடும் புலவர்கள் இந்தக் காலத்திலும் இருக்கிறார்கள். இந்த முறை வியாக்கியானங்கள் விமர்சனமாகிவிடுமா ? முடியாது.

காமம் செப்பாது, கண்டதை மொழிவதுதான் விமர்சனம். காமம் செப்புவது சுலபம்: கண்டது மொழிமோ என்றால் அதுதான கஷ்டமான காரியம்.

ஏனெனில், இலக்கியம் அப்படிப்பட்ட விஷயம். புத்தகங்களைப் படிக்கும்போது இன்பம் அனுபவிக்கிறோம். ஆனால் சமயங்களில் அவை நமது உணர்ச்சிகளையே பாதித்துவிடுகின்றன. காரணம் எல்லா இலக்கியங்களும் ஏதேனும் ஒரு வகையில், நம்வாழ்க்கையை ஒட்டியது தான். வாழ்க்கை என்பதுதான் என்ன ? உலகத்துச் சூழ்நிலையின் இன்ப துன்பங்களை, குரூர வசீகரங்களைக் கண்டும், கேட்டும், பிரக்ஞை தவறாது, நிர்ப்பந்தத்தால் அதனோடு ஒட்டிப் பழகுவதுதானே ? இலக்கியம் வாழ்க்கை உண்மையைக் காட்டுகிறது. வாழ்க்கை என்பது நாம்

தினம் தினம் அனுபவிப்பதுதானே. இதற்கு இலக்கியம் வந்து என்ன கற்றுத் தரவேண்டும்? வாழ்வென்பது உண்ணும் அரைக்கால் நாழியுடனும் உடுத்தும் நான்கு முழத்தோடும் அடங்கிவிடவில்லை. வாழ்க்கை என்பது வாழ்வதற்கு மட்டுமல்ல; நன்றாக வாழ்வதற்கு. இந்த நல் வாழ்க்கைக்கு இலக்கியம் பயன்படுகிறது; அதைச் சுலபமாகப் புரிந்துகொள்ள உதவுகிறது. ஆகவே வாழ்க்கை என்பது காலத்தைப் பொறுத்ததல்ல; சிந்தனையையும், செயலையும் பொறுத்தது. இலக்கியம் மனித சிந்தனையின் அளவு கோல்; சமுதாயமும் நாகரிகமும் செயலின் அளவு கோல்கள்.

மாத்யூ அர்னல்ட் சொல்வதுபோல், ''இலக்கியம் என்பது வாழ்க்கையின் விமர்சனம்'' தான். ஆனால், இந்த விமர்சனத்தையும் விமர்சனம் பண்ணுவது என்பது கஷ்டமான விஷயந்தானே. இன்று நம்மிடையே பல இலக்கியங்கள் இருக்கின்றன. கதை, கவிதை, நாடகம், காவியம், இசை முதலிய பலவகை நூல்கள் இருக்கின்றன. இந்தத் துண்டு துணுக்குகளின் தொகைப் பெயரையே இலக்கியம் என்கிறோம். இலக்கியம் என்பது பல துண்டு துணுக்குகளாகவே இயங்குகின்றதெனினும், இருக்கின்ற துண்டு துணுக்குகள் ஒவ்வொன்றும் இலக்கியமாகவோ, அதன் பகுதியாகவோ இருக்கவேண்டுமென்பதில்லை. காரணம் எழுதுவதெல்லாம் இலக்கியமாகிவிடவில்லை. கருப்பு மைக்கும், வெள்ளைத் தாளுக்கும் மேலாக அதில் என்ன இருக்கிறது என்ற ஆராய்ச்சிதான் அது இலக்கியமா, இல்லையா என்பதை தீர்மானிக்க முடியும். காரணம் உலகத்துப் பொருள்கள் எதற்கும் உள்ள கிராக்கியும், வாழ்வும் அதன் ''மதிப்பை''ப்

பொறுத்ததுதானே ஒழிய, ''விலை''யைப் பொறுத்த தில்லை.

'மதிப்பு' என்ற வார்த்தைக்குப் பொருள் தெரிந்து கொள்ள வேண்டுமானால், பொருளாதார அறிவு வேண்டும். லோகாயத முறையில், அதன் மூலமாகத்தான் 'மதிப்பை' அறிய முடியும்..

உழைப்பின் காரணமாகவே மதிப்பும், அதன் விலை அல்லது கூலி இரண்டும் நிர்ணயமாகின்றன. இந்தக் காலத்தையே பார்க்கலாம்: எத்தனையோ பொருள் களுக்குத் தட்டுப்பாடு. சந்தையிலே கிடைக்காத பொரு ளுக்கு கிராக்கி அதிகரிக்கிறது; விலை அதிகரிக்கிறது. காரணம் தேவைப்பட்ட பொருள் கிடைக்காததனால். விலை எவ்வளவு அதிகரித்தாலும், ஜனங்கள் தேவையை ஒதுக்கி விட முடியாது. அதனால் எவ்வளவு பணம் கொடுத்தாகி லும், மக்கள் அந்தப் பொருளை அடைய விரும்புகிறார்கள். அதற்காகக் கள்ளச் சந்தையிலும் விலை கொடுக்கிறார்கள். இதிலிருந்து ஒரு உண்மை புலனாகிறது. ஒரு பொருளின் தேவைதான் விலையின் அளவுகோல் ஆகிறது.

இலக்கிய விமர்சனத்திலும் இப்படித்தான். ஒரு நூலின் தேவை — அதிலுள்ள கருத்துக்கள் சமுதாயத் துக்கு எந்த அளவுக்குப பயனுள்ளது என்பதைப் பொறுத்ததுதான், அதன் மதிப்பும. இலககிய விமர்சகன் அந்த மதிப்பைத்தான் எடைபோட வேண்டும்; உரை செய்யவேண்டும். விமர்சனம் ஒரு நூலின் மதிப்பிலும், அதிலுள்ள கருத்துக்களை, ஆசிரியன் எப்படி மக்களுக்கு எடுத்துச் சொல்லுகிறான் என்பதையே பொறுத்திருக்க வேண்டும்.

ஆனல், இந்த மதிப்பை எடை போடுவதில்தான் சங்கடங்கள் ஏற்படுகின்றன. ஏனெனில், இலக்கியத்தில் மனிதத் தேவை இருப்பது உண்மையே யானலும், அந்தத் தேவையில் ஏற்பட்ட விருப்பு வெறுப்புகள் குறுக்கிடுகின்றன. உடல் வளர்ச்சிக்கு எப்படி உணவு தேவையோ, அதுபோல் உள்ளத்தின் வளர்ச்சிக்கு இலக்கியம் என்ற உணவு தேவை. உணவு என்பது ஒரு பொதுவான தேவையேயானலும், அதில் ஒவ்வொரு நபருக்கும் ருசி பேதம் உண்டு. சர்க்கரை வள்ளிக்கிழங்கைப் பிரியமாகச் சாப்பிடுபவரும் பாகற்காயைப் பிரியமாய்ச் சாப்பிடுபவரும் சமூகத்திலே இருக்கிருர்கள். அதுபோலவே இலக்கியத்திலும் ஒவ்வொருவருக்கும் ஒவ்வொன்றிலே பிரீதி; அதனல் பல்வேறு ரஸபேதங்களும் உண்டாகின்றன. இலக்கிய விமர்சகன் இந்த ரஸபேதத்துக்குத் தன்னைப் பொறுத்தவரை அடிமையாயிருந்தாலும், நூலை மதிப்பிடும் போது தன்னுடைய ரஸபேதத்தை, விருப்ப வெறுப்பக்களை ஒதுக்கி வைத்துவிட்டே எடை போடவேண்டும்.

ஆனல், விமர்சகர்கள் இந்த விஷயத்தில்தான் பெரும் பாலும் தவறிவிடுகிருர்கள். நூலை எடை போடும்போது தமது படிக்கல்லோடு சொந்த விருப்பு வெறுப்புக்களையும் ஏற்றி விடுகிருர்கள். இந்த விருப்பு வெறுப்புக்கள் சமயங்களில், நபர் மதிப்பை உத்தேசித்து அமைந்துவிட்டால், விபரீத பலன்கள் ஏற்பட்டுவிடுகின்றன. ''நல்ல நூல்'' என்று அவர்கள் வாயாரப் புகழ்ந்தார்களானல், அந்நூலை அவர்கள் விரும்புவதோடு, ஒப்புக்கொள்ளவும் செய்கிருர்கள் என்றே அர்த்தம். இந்த நிறுவையில் விமர்சகனின் விருப்பு வெறுப்பு கலவாதவரை நல்லது. அப்படிக் கலந்திருந்தால், பின்வரும் கேள்வியையே எழுப்பலாம்.

விரும்புவதும், ஒப்புக்கொள்ளுவதும் மட்டுமே நல்லவையா? இந்தக் கேள்விக்கு விடை தெரிந்து கொண்டால், இலக்கிய விமர்சனத்தைச் சுளுவில் புரிந்துகொள்ள முடியும்.

எல்லோரும் ஒன்றையே விரும்ப முடியாது. ஒவ்வொருவருக்கும் இலக்கியம் தமது விருப்பத்தைப் பூர்த்தி செய்வதாகவே இருக்கவேண்டும் என்று எண்ணம். நவ ரசங்களில் ஒவ்வொருவருக்கும் ஒவ்வொன்று ஒத்துப் போகும். இந்த விருப்பம் வாசகன் அளவில் இருந்தால், நல்லது. சிறந்த வாசகன் ஒருவன்தான் கதாசிரியனைப் பார்த்து, "உனக்குப் பிடித்ததாய், உன் கருத்துக்கு ஒத்ததாய், உனது நல்ல சிருஷ்டி யொன்றை எந்த முறையிலேனும் எனக்குத்தா" என்று கேட்க முடியும். விமர்சகன் அப்படிப்பட்ட வாசகனாய்த்தானிருக்கவேண்டும். உதாரணமாக, ஒரு ஆசிரியன் கடை கெட்ட விபசாரி ஒருத்தியின் காம லீலைகளைப்பற்றி எழுதுகிறான் என்றால், அதைப் படிக்கும் விமர்சகனுக்கு அம்மாதிரி விஷயங்கள் பிடிக்கவில்லை யென்றாலும், உடனே அதை "ஆபாசம்! அசிங்கம்!" என்றெல்லாம் திட்டுவதில் பிரயோஜனமில்லை. அந்த நூலினால் சமூகமே பாழ்பட்டுவிட்டது என்று கத்துவதில் அர்த்தமில்லை. "இலக்கியத்தில் பத்தினி இலக்கியமும் பரத்தை இலக்கியமும் கிடையாது. நல்லவை, மோசமானவைதான் உண்டு" என்று ஆஸ்கார் ஒயில்டு எழுதிவைத்திருக்கிறான். ஆகவே, ஆசிரியன் தான் எடுத்துக்கொண்ட கருமத்தில் எந்த அளவு வெற்றி பெற்றிருக்கிறான் அல்லது தவறி இருக்கிறான் என்பதைக கொண்டே, அந்த நூலின் மேன்மை, தாழ்மையை நாணயிக்க வேண்டும்.

அது போலவே ஒப்புக் கொள்ளப்பட்ட விஷயங்களையே உண்மையெனக் கருதி, அதற்கு அப்பாற்பட்ட

உண்மைகளை ஏற்க மறுப்பதும், அதை நிராகரிப்பதும் விமர்சகனின் வேலையல்ல.

விஞ்ஞானத்தின் மூலம் நாம் எவ்வளவோ முடிபுகளைக் கண்டிருக்கிறோம். ஆனால், அந்த முடிபுகள்தான் உண்மை என்பதல்ல. பிரத்தியக்ஷப் பிரமாணத்தினால் வளரும் அறிவின் எல்லை முற்றுப் பெறுவதது. அந்த அறிவு வளரவும் கூடும். எந்த முடிபையும் மீண்டும் ஒரு முறை அலசி ஆராய வேண்டிய நிர்ப்பந்தமோ, சந்தர்ப்பமோ நேரலாம். ஒப்புக் கொள்ளப்பட்ட, நிரூபிக்கப் பட்ட முடிபுகளையே திருத்தவோ, மாற்றி யமைக்கவோ நேரலாம். நிரூபிக்கப் படுவனவெல்லாம் உண்மையாகி விட முடியாது.

மேலும் இலக்கியம் என்பது இந்திய பீனல் கோடு மல்ல; மனுநீதி சாஸ்திரமும் அல்ல. அது வரம்புகளைக் கடந்து நின்று இதய நீதி கூறுவது. ஒப்புக்கொள்ளப் பட்ட, விரும்பப்பட்ட அபிப்பிராயம் என்பதையும் கடந்து நின்று, புதுப்புது விஷயங்களை, புரட்சிகரமான கருத்துக்களைப் படைக்கக் கூடியது. ஆகவே, நிரூபணம் செய்யப்பட்ட விஷயங்களுக்கு அப்பாற்பட்ட விஷயங்களை, லகுவில் ஒதுக்கி விட முடியாது. அந்த விஷயத்தின் தன்மையை, பாரபட்சமற்று உணர்ந்து அதற்குரிய மதிப்பைச் செலுத்துவதே விமர்சகனின் கடமையாய் இருக்கவேண்டும்.

ஆகவே, ஒரு நூலை, அதன் மதிப்பை, அதன் தன்மையைக் கொண்டே அளவிட வேண்டும் என்றாகிறது. நூலைத்தான் மதிப்பிட வேண்டுமே ஒழிய, நூலாசிரியனின் கருத்துக்களில் தலையிட்டு, அவனைத் தடைப்படுத்த எண்ணக் கூடாது. நூலாசிரியனுக்கும், விமர்சகனுக்கும் நூல்

ஒன்றுதான் தொடர்புச் சங்கிலியாக இருக்கவேண்டும். அதாவது விமர்சகன் நூலாசிரியனின் உரிமைகளில் தலையிடக்கூடாது.

நூலாசிரியனைப் பார்த்து, 'அதை எழுது. இதை எழுது' என்று கட்டளையிடக் கூடாது. வேண்டுகோள் விடுக்கலாம. அந்த வேண்டுகோளை ஏற்றுக்கொண்டால, மககளின் தேவையை அவன் உணர்ந்து கொண்டால், நூலாசிரியன் அதை நிறைவேற்ற முயலலாம். அதுவும் அவன் இஷ்டம். நூலாசிரியனை, குறிப்பிட்ட விஷயம் பற்றி எழுதத் தூண்டுவதும், நிர்ப்பந்தப் படுத்துவதும் அவனுடைய உரிமையில் குறுக்கிடுவதாகும். அவனுடைய சிந்தனைப் பாதையிலே முட்டுக்கட்டை போடுவதாகும். ஒரு பொருளை நூலாசிரியன் ஆபாசமானதாகவோ, அலங்கார மானதாகவோ காணபதைக் கண்டிப்பது, அந்தப் பொருளை நாம் காண்பது போலவே அவனையும், காணும்படி வலியுறுத்துவதாகும்.

ஒரு கலைஞன் உண்மையிலேயே அவன் ஒரு கலைஞனாக இருந்தால் எந்தப் பொருளையும் அவன் இஷ்டப்படி காணும் சுதந்திரம் இருக்க வேண்டும். அப்படி அவன் சுதந்திர புருஷனாக நின்று சாதித்தவற்றை, விமர்சகன் எடை போடட்டும். அரும்பெருங் கருத்துக்கள் என்று அவன் சொல்வதை, அவை எவ்வளவு சர்வ சாதாரணமானவை என்று விமர்சகன், அவனைவிட ஒருபடி மேலேறி நின்று சொல்லட்டும். அந்த நூலிலுள்ள கருத்துக்கள் லோகாயதத்தை விட்டு எப்படி விலகிச் சென்றிருக்கின்றன என்பதை எடுத்துக் கூறட்டும். அதுதான் விமர்சகன் வேலை. விமர்சகனைபபற்றி மாபபஸான் கூறும் இலக்கணம் பொருத்தமானது; ''ஒரு விமர்சகனின் முக்கிய

குறைதிசயங்கள் — உண்மையில் — என்ன? தனக்குத் தானே முடிவு கட்டிய கொள்கைகள், குறிப்பிட்ட கலைக் குழாத்தின் அபிப்பிராய பேதங்கள், இலக்கிய வர்க்க உணர்ச்சியால் ஏற்படும் விருப்பு வெறுப்புக்கள் — இத்தனை யையும் ஒதுக்கி வைத்துவிட்டு, அந்த நூலிலுள்ள எதிர்ப்பு மனோபாவம், ஒத்துவராத மனப்பாங்கு முதலிய வைகளைச் சரிவர உணர்ந்து, அவைகளைப் பாராட்டியும் தீர்க்கமாய்த் தெரிவித்தும், விளக்கியும் எழுதுவதோடு, பல்வேறு கலைகளின் பல்வேறு முயற்சிகளை ஒப்புக் கொள்வதும் முக்கியம்.''

மேற்சொன்ன லக்ஷணங்களை வைத்துக்கொண்டு தமிழுக்கு வருவோம். தமிழில், இப்படிப்பட்ட விமர்ச கர்கள் இருந்திருக்கிறார்களா என்றால், நாம் யோசிக்க வேண்டியிருக்கிறது. தமிழில் இலக்கணத்தைப் பற்றித் தான் பல்வேறு நூல்கள் இருக்கின்றனவே அன்றி, இலக் கியம், அதன் தத்துவங்கள், பாதைகள் முதலியனவற்றை விளக்கும் நூல்களே இல்லை. அதனால், இலக்கிய விமர் சர்களுக்கும் பஞ்சமாய்ப் போய்விட்டது. ஆங்கிலத்தில் ஷேக்ஸ்பியரைப் பற்றி அரிய ஆராய்ச்சி நூல்கள் வெளி வந்திருப்பதுபோல, தமிழில் கம்பனை முழுதும் அறிந்து கொள்வதற்குப் பெரும் நூல் ஒன்றும் வெளிவரவில்லை. காலஞ்சென்ற வ. வெ. சு. அய்யர் எழுதிய கம்பராமாயண ரசனைச்சுவைப் பகுதியைத்தான் நாம் இன்றைய இலக்கிய விமர்சனத்துக்கு வழிகாட்டியாகக் கொள்ளமுடியும். அவ ரும் ஓரளவுதான் சாதித்திருக்கிறார். அதற்குமேல் அவர் செல்லாமற் போனது, நம்முடைய துரதிருஷ்டந்தான்.

வ. வெ. சு. அய்யருக்குப்பின் தமிழில் தோன்றிய இருபதாம் நூற்றாண்டு மறுமலர்ச்சி இயக்கம் விமர்சனத்

துறையில் புகுந்தது. ஆங்கில நூல்ப் புலமையோடு தமிழில் இறங்கிய இந்தக் கோஷ்டி, புதுப்புது வழிகளில் தமிழை வளர்த்தது. மேல்நாட்டுப் பாணிகளையும் கையாண்டது. தமிழ் நூல்களை விமர்சனம் செய்யும் வழக்கத்தையும் இந்த நூற்றாண்டிலேதான் எழுத்தாளர்கள் பிரதம வேலையாகவும் கொண்டார்கள். என்னும் பிரமாதமான வெற்றி காணவில்லை. காரணம் இன்றைய விமர்சகர்கள் பலர் விமர்சகனின் குணங்களே இல்லாதவர்கள்.

இன்று தமிழில் வெளிவரும் புத்தக விமர்சனங்கள் பாரபட்சமானவை. காரணம், அநேக விமர்சகர்கள் சொந்த வெறுப்பு விருப்புக்கு அடிமையானவர்கள். நூலை விமர்சனம் செய்வதை விட்டுவிட்டு, நூலாசிரியனைப் பற்றி எழுதுகிறார்கள். பரஸ்பர முகஸ்துதியாக சில விமர்சனங்கள் வெளி வருகின்றன. அதனால்தான் ஒரு நூலை வானளாவப் புகழ்வதும் நிர்ணயமற்றுத் தாக்குவதுமான விமர்சனங்களும், பட்டும் படாமலும் ''கவர்ச்சிகரமான மேலட்டைக்கு'' புஷ்பாஞ்சலி செய்யும் மதிப்புரைகளும் வெளி வருகின்றன. சிலர் இலக்கிய விமர்சனம் என்ற சாக்கில், ஒன்றுமற்ற விஷயத்தை ''ஆஹா ஓஹோ'' என்று புகழ்கிறார்கள். சிலர் தமது மேதையை வெளியிடுவதாக எண்ணி நம் நாட்டு ஆசிரியர்களை ஹார்டிக்கும், மாப்பசானுக்கும் ஒப்பிடுகிறார்கள். இதனல் வெளிநாட்டு ஆசிரியர்களோடு. நமது நூலாசிரியர்களை ஒத்து நோக்கக் கூடாது என்று சொல்லவில்லை. ஆனல், ஒப்புநோக்கு என்ற சாக்கில் 'அவரும் இவரும்' என்று அமாவாசையையும் அப்துல்காதரையும் முடிபோடவேண்டாம் என்றுதான் சொல்கிறேன்.

இந்த நிலை மாறவேண்டும். இன்று தமிழில் புத்தக விமர்சனத்தின் லக்ஷணம் இப்படி இருக்கிறதென்றால், அதை நாம் சீர்திருத்தியே ஆகவேண்டும். பக்கம் பக்கமாகச் சினிமா விமர்சனங்களுக்கு இடங்கொடுக்கும் நமது ஆசிரியர்கள் புத்தக விமர்சனங்களுக்கும் அந்தச் சலுகை காட்டவேண்டும். மேல் நாட்டிலே புத்தக விமர்சனம் ஒரு தனிக் கலையாக வளர்ந்து வருகிறது. Cyril Connally என்ற அறிஞரின் விமர்சனங்கள் புத்தக உருவிலேயே வந்திருக்கின்றன. தமிழிலும் அம்மாதிரியெல்லாம் வர வேண்டும்.

இன்று புத்தகச் சந்தையில், எவ்வளவோ புத்தகங்கள் மலைமலையாகக் குவிகின்றன. தமிழ் வளரத்தான் செய்கிறது. ஆனால் எந்த மாதிரி வளர்கிறது என்பதைச் சொல்லும் விமர்சகர்கள் இருந்தாலன்றி, வாசகர்கள் புத்தகங்களை நாடிவருவது அபூர்வம். பல்வேறு வகை நூல்களில் எந்நூலை வாங்குவது என்பதில், விமர்சகன் வாசகனுக்கு வழி காட்டவேண்டும். ஆனால் இன்றுள்ள நிலையில் வாசகர்கள் பத்திரிகைகளிலே வரும் மதிப்புரைகளைக் கண்டு புத்தகங்களைப் பொறுக்கத் தயாரில்லை. காரணம், அந்த மதிப்புரைகளில் அவர்களுக்கு நம்பிக்கை அற்றுப்போய்விட்டது.

இந்த அவ நம்பிக்கையைப் போக்குவது விமர்சகர்களின் கடமை. எல்லாவற்றையும் தலையில் தூக்கிவைத்துப் புகழ்வதையோ, இகழ்வதையோ விட்டுவிட்டு, நூலின் தாரதம்மியத்தை அளந்து, அதற்குரிய மதிப்பைச் செலுத்தும் விமர்சகர்கள் வேண்டும். ஆசிரியனின் சிரமத்தையும், பொறுப்பையும் உணராமல், சொந்த விருப்பு

வெறுப்புக்களை மனசில் கொண்டு நூலாசிரியனைத் தாக்கும் கீழ்த்தர மனோபாவம் மறைய வேண்டும்.

ஆங்கிலத்தில் விமர்சனங்களுக்கென்றே தனிப் பத்திரிகைகள் வெளிவருகின்றன. Saturday Review of Literature என்ற விமர்சனப் பத்திரிகையில் வெளிவரும் புத்தக விமர்சனங்களைப் படித்தால் ஒரு நூலைப்பற்றி ஒரு வாசகன் என்ன தெரிந்துகொள்ள வேண்டுமோ, அத்தனையையும் தெரிந்துகொள்ள முடிகிறது. தமிழிலும் அது போல, ஒரு விமர்சனப் பத்திரிகை வரவேண்டும். அந்தந்த மாதம் வெளிவரும் நூல்களைப்பற்றி, அந்தந்தத் துறையில் கைவந்த, பாரபட்சமற்ற விமர்சகர்களைக் கொண்டு, மதிப்புரைகள் எழுதி, அதைப் புத்தகமாகவே வெளியிடலாம். மேலும், அச்சில் இருக்கும் நூல்களைப்பற்றிய விவரங்களும், விமர்சனங்களும், பகுதிகளும் தரலாம்.

இப்படியெல்லாம் உருப்படியாய்ப் பண்ணினால்தான் வாசகர்களுக்கு பதிப்பாளர்கள்மீதும், ஆசிரியர்கள்மீதும் உள்ள அவநம்பிக்கையும் மறைய முடியும். தமிழ் நிலத்தில் ஆர்வத்தால் எழுந்து பயனற்று விளைந்து வரும் காளான்களையும், களைகளையும் அப்போதுதான் விலக்க முடியும்.

விமர்சகர்களும், விமர்சனமும் இன்றைய இலக்கிய வளர்ச்சியின்மீது ஏற்பட்ட கரிசனை மட்டுமல்ல; இன்றையத் தேவை.

கலையும் கலைமரபும்

கலை என்றால் என்ன ?

"சே ! இந்தக் கேள்விதானா ?" என்று வாசகர்கள் பக்கத்தைத் திருப்ப எண்ணுவது எனக்கும் தெரியும். இந்தக் கலை விவகாரமே யானை பார்த்த குருடர்களின் கதையாகத்தான் இருக்கும். எனினும் அந்தக் குருடர்களில் ஒருவனாகவே இருந்து நான் சொல்வதைக் கேட்க வேண்டும்.

இந்தக் கேள்வி போடுவதே அசட்டுத்தனமானது; ஏனெனில் கலை என்ற இந்த விவகாரம் எந்தவிதச் சூத்திர வகுப்புக்குள்ளும் சிக்காது, ஏச்சங்காட்டி ஏமாற்றித் திரியும் மோகினி மாயை. எனினும் மனிதன் மோகினி மாயையில் சிக்காமல் இருக்க முடியுமா ?

மணி அய்யரின் கச்சேரியை கேட்டு, நாம் சிரக்கம்பம் செய்கிறோம். கிருஷ்ணாபுரம் சிலைகளைக் கண்டு, பிரமித்து நிற்கிறோம். கம்பனைப் படித்துவிட்டு, அவனைக் கை தூக்கி வணங்குகிறோம். மாலியின் கேலிச் சித்திரத்தைக் கண்டு, சிரியாய்ச் சிரிக்கிறோம். புதுமைப் பித்தனின் கதைகளைப் படித்துவிட்டு, புளகாங்கிதம் அடைகிறோம்—ஏன் ?

அவையெல்லாம் கலையம்சம் நிறைந்த விஷயங்கள். அவை எதைச் சாதித்திருக்கின்றனவோ, அவைதான் கலைகள். இப்படி வக்கீல் வாதம் பண்ணித்தான் கலை

விவகாரத்தை முடிவு பண்ணலாம். அவை கலைகள் என்று நாம் ஏன் சொல்லுகிறோம் என்று கேட்டால், மீண்டும் கலைக்கு, புதுக் கோணத்திலிருந்து விளக்கம் சொல்ல வேண்டி நேர்கிறது. அவை நமது இதய உணர்ச்சியை எப்படியோ தொடுகின்றன. பாதிக்கின்றன. உலுப்பு கின்றன. ஆதலால், நாம் தலையை ஆட்டுகிறோம்.

அப்படியானால் இதய உணர்ச்சிக்கு இன்பம் அளிப் பவை எல்லாம் கலையாகிவிடுமா?

தேனருவி மின்னலைச் சரடு பின்னி விட்டதுபோல், பாய்ந்து விழுவதைக் காண்கிறோம். ஆயிரம் தலை தூக்கிச் சீறிவரும் நாகேந்திரனைப்போல, திருச்செந்தூரிலே கடல் பொங்கிக் குமுறிவந்து, அலை வீசுவதைக் கண்டிருக்கிறோம். சோலையில் அன்றலர்ந்த ரோஜாப்பூ மணம் பரப்பி அழகு தருவதை ரசிக்கிறோம். வானவில் சப்த வர்ண ஜாலங் காட்டி, வானில் படர்வதைக் கண்டு மயங்குகிறோம். இவை நமது இதயத்தின் அழகுணர்ச்சியைத் தட்டிக் கொடுத்து இன்பந் தருகின்றன. நெஞ்சில் ஒரு நிறைவையும், இனிமையையும் பொழிகின்றன.

இவைகள் கலைகளா? இந்தக் கேள்வி நம்மைத் திடுக்கிட வைக்கிறது. ஒரே வார்த்தையில் அவை கலைகளில்லை என்று யாரும் சொல்லிவிடலாம். காரணம் கூறும்போது, கலையின் அம்சம் தானாகவே வெளிப்பட்டு விடுகிறது.

தேனருவி கலையல்ல. ஆனால், ''தேனருவித் திரை யெழும்பி வானின் வழி ஒழுகும். செங்கதிரோன் பரிக்கா லும் தேர்க்காலும் வழுகும்'' என்று திரிகூட ராசப்பன் பாடியது கலை. வானவில் கலையாக முடியாது; நமது பெண்கள் கட்டும் வர்ணச் சேலைதான் கலையாக முடியும்.

ரோஜா மணம் கலையாக முடியாது; அதிலிருந்து அத்தர் எடுப்பதுதான் கலையாகும். வாழைப்பழத்தோலில் வழுக்கி விழுவது ஹாஸ்யமாகிவிடாது; மாலி போன்ற சித்திரக் காரன் அதைச் சித்தரிக்கும்போது, அது நம்மில் சிரிப்பை ஊட்டும் கலையாகிவிடுகிறது.

அப்படியானால், அந்தக் கேள்விக்கு வருவோம். இவைகளை ஏன் கலைகள் என்கிறோம்?

ஒன்றுமட்டும் புரிகிறது. அத்தர், மாலியின் சித்திரம், குற்றாலக் குறவஞ்சி, வர்ணச் சேலை இவையெல்லாம் மனிதன் படைத்தவை. மனித உள்ளத்தில் பட்டதை உருவாக்கியதின் விளைவுகள். அனுபவத்தின் வெளியீடு.

சரி. அப்படியானால், மனிதன் உண்டாக்கியவை கலை கள். அது தனி மனித உள்ளத்திலோ, சமூகத்தின் உள் ளத்திலோ கருவுற்று உருவாகிப் பிறப்பது. ஆதலால், ஒரு முடிவுக்கு வந்துவிடலாம். மனிதனுடைய சிருஷ்டி அல் லாதவை கலை அல்ல, நீர் வீழ்ச்சியும், கடலும் கலையல்ல. கவிஞனும், கலைஞனும் காட்டும் உருவெளித் தோற்றங்கள் தான் கலைகள். கவிஞன் காட்டும் அருவியிலே, நாம் உடல் நனையாமல் குளிக்கலாம்; அவன் தீட்டும் ரோஜா மலரை, ஜலதோஷத்திலும் கூட முகரலாம்.

அதாவது, கலைஞன் தான் அனுபவித்தவற்றை ஏதே னும் ஒரு சாதனம் மூலம் படைக்கிறான். அதுவே கலை. மனித சிந்தனையின் பரிணாமமே கலை.

சிந்தனைதான் கலையின் ஜீவாதாரமா? அப்படியானால், நாமும்தான் சிந்திக்கிறோம். குற்றாலக் குறவஞ்சி ஆசிரி யர் தேனருவியை எப்படிப் பார்த்தாரோ, அப்படியே

நாமும் பார்க்கிறோம், ரசிக்கிறோம். நாம் கலைஞர்களா? இல்லை. ஏனெனில் கலையைப் படைப்பதற்கு, சிந்தனை ஒன்று மட்டும் போதாது. அதை வெளியிடவும் தெரிய வேண்டும். இல்லையெனில் நக்கீரன் சொல்லைக் கேட்ட ருத்திரசன்மனைப்போல, நாம் எத்தனை ரசிகனாயிருந்தாலும் ஊமையாய் உள்ளுக்குள்ளே மருகிக் கண்ணீர் வடித்துக் கொண்டிருக்க வேண்டியதுதான். கலைஞன் என்றால் அவனுக்குச் சிந்தனா சக்தியும், கற்பனையும் மட்டும் போதாது; அதை ஒரு சாதனம் மூலம் உருவாக்கவும் தெரியவேண்டும். எத்தனையோ உள்ளங்களில் தாறு மாறாய் உலைந்து கிடக்கும் எண்ணங்களை. கலைஞன் ஒரு ஒழுங்கு செய்து, அவற்றை வெளியிலும் கொண்டுவந்து விடுகிறான். நமது மனசிலே கிடந்து கிடந்து வெளிவர முடியாமல் புழுங்கித் தவிக்கும் இன்பத்தை, வேதனையை கவிஞன் கற்பிதம் பண்ணி எழுதிவிட்டால், நாம் ஒரு நிவர்த்தி கண்டு துள்ளுகிறோம். சோகத்தை வெளியிட முடியாத பெண்ணுக்கு ஒப்பாரி இம்மாதிரி நிவர்த்தியைத் தான் தருகிறது.

ஆகவே, கலையைப் படைப்பதற்குச் சிந்தனை மட்டும் போதாது; அதை வெளியிடவும் தெரியவேண்டும். கற்பனையும், சிருஷ்டி சக்தியும் கூடிப் பிறக்கும் குழந்தை தான் கலையாயிருக்க முடியும்.

சிந்தனையை உருவாக்குவதுதான் கலை என்று ஏற்றுக் கொள்வோம். ஆனால், கலைஞன் என்பவன் சிந்திப்பன வற்றை அப்படியே உருவாக்கிவிட முடியுமா?

கலைஞனுக்கு மனக் கண்ணும், மனக் காதும், மனப் புலன்களும் உண்டு. தியாகையர் கீர்த்தியை முதன்

முதலில் மனக் காதாலேயே கேட்டு விட்டுத்தான், அதை பாட்டாக உருவாக்கி இருக்க முடியும். மேல் நாட்டுப் பிரபல சாகித்ய கர்த்தாவான பித்தோவனுக்கு காது இரண்டும் செவிடு. எனினும், அவன் எழுதிய சாகித்யங்கள் எல்லாம் சங்கீத விற்பன்னம் பொருந்தியவை. காதே கேட்காத பித்தோவன் எப்படி சாகித்ய கர்த்தா ஆனான்? தனது சாகித்யங்களை யெல்லாம் தன்னுடைய மனச் செவியிலே கேட்டுவிட்டான். மேல் நாட்டார் அவனுடைய சாகித்யங்களைப் பாட அவன் அவைகளைக் கேட்க முடியவில்லை. சாகும்போது அவன் 'என் சாகித்தியங்களை நான் சொர்க்கத்தில் கேட்பேன்' என்று சொன்னானும். அப்படியானால், பூலோகத்தில் அவன் தன் சாகித்யங்களைக் கேட்கவில்லை என்று அர்த்தமா? அவன் கேட்கவில்லை; அவனுடைய ஞானச் செவிதான் கேட்டது.

அப்படியானால், எது உண்மை?

சங்கீத வித்வம் படைத்த ஒருவன் தன்னுடைய கற்பனைகளையெல்லாம் வெறும் தொண்டைக் குரலிலோ, கம்பியின் ரீங்கார சுரத்திலோ முழுதும் கொண்டுவந்துவிட முடியுமா? தாளையும், பென்ஸிலையும் கொண்டு, சைத்திரிகன் தனது கற்பனை முழுவதையும் படமாக வரைந்துவிட முடியுமா? எவ்வளவு தூரம் கலைஞர்கள் தமது சிந்தனைகளை உருவாக்கினாலும், அவற்றில் ஒரு பகுதி உருவாகாமலே நின்றுவிடக்கூடும். ஆகவே கலைஞன் தனது சிந்தனையை நகல் எடுக்கத்தான் முயல்கிறான். சிந்தனையை உருவாக்குவதில், அவன் நம்மன் உருவெளித் தோற்றத்தைத்தான் காட்ட முடிகிறது.

அப்படியானால், கலையெல்லாம் வெறும் மாயைதானா? 'ஆம்' என்கிறது ஒரு வாதம். கலைஞன் படைப்பு மாயை என்றால், எதுதான் உண்மை? சிந்தனைதான் உண்மை நித்தியமானது என்கிறது அந்த வாதம்.

எப்படி?

இதோ, நான் சட்டமாய் உட்கார்ந்து எழுதும் இந்த நாற்காலியையே எடுத்துக் கொள்வோம். உட்கார்ந்து எழுத நாற்காலி எனக்குத் தேவை. தச்சனைக் கூப்பிட்டு, ''ஒரு நாற்காலி செய்து தாரும்'' என்று சொல்லிவிட்டேன். 'நாற்காலி' என்றவுடன் நானும், எதைக் குறிப்பிடு கிறேன் என்று தச்சனுக்கும் தெரியும்; எனக்கும் தெரியும். 'நாற்காலி என்றால், அது எப்படி இருக்கும்?' என்று அவனும் கேட்கவில்லை. நானும் சொல்லவில்லை. பத்து நாட்களாய் என் மனசில் தச்சனிடம் உருவாகிவரும் நாற் காலி பதிந்துகொண்டே இருந்தது. மனக் கண்ணில், நான் எதிர் நோக்கும் நாற்காலியின் வடிவத்தைக் காண முடி கிறது. பத்து நாள் கழித்து நாற்காலியுடன் தச்சன் வரு கிறான். நாற்காலியைப் பார்க்கிறேன். என் மனசில் உரு வாகியிருந்த நாற்காலிக்கும், தச்சன் கொண்டுவந்ததற்கும் எவ்வளவோ வித்தியாசம். நாற்காலி பிடித்துப்போய் விட்டது. உட்கார்ந்து பார்க்கிறேன். தச்சன் சொல் கிறான்; ''கொஞ்சம் தணிவாகப் பண்ணி, முதுகைச் சாய்த்து வைக்கலாமென நினைத்தேன். உங்கள் சௌகரி யம் எப்படியோ என்று விட்டுவிட்டேன்.''

நாற்காலி என்னவோ உருவாகிவிட்டது. ஆனால், தச்சன் நினைத்தபடியும், நான் நினைத்தபடியும் அது உருவாக வில்லை. நாற்காலியைப்பற்றி எண்ணியது வாஸ்தவம்;

எனினும் நாற்காலி என்பதை எத்தனையோ விதத்தில் சித்திரிக்கலாம் போலிருக்கிறதே!

அப்படியானால், நான் உட்கார்ந்து எழுதுகிறேனே இந்த நாற்காலி வெறும் மாயைத் தோற்றந்தானா? அப்படியானால், எது உண்மை—நாற்காலியைப் பற்றிய என் சிந்தனையா? சிந்தனைதான் உண்மை என்கிறது வாதம். 5 என்ற லக்கத்தை எப்படியெல்லாமோ உருவாக்கிப் பார்க்கலாம். 1+2+2=5, 3+2=5, 4+1=5, 1+1+1+1+1=5 இப்படிப் பலவிதமாக உண்டாக்கலாம். இதில் எது உண்மை?

நாற்காலி என்ற பொருளைச் சிந்தித்தபின் அதை எப்படியெல்லாமோ உருவாக்கலாம். இரும்பிலோ, பிரம்பிலோ, மரத்திலோ உருவாக்கலாம். இதில் எது உண்மை?

5 என்ற லக்கந்தான் உண்மையாயிருப்பது போல, நாற்காலி என்ற ''தத்துவந்தான்'' உண்மை என்கிறது அந்த வாதம். அதாவது, கலைஞன் மனசில் பதிந்த கற்பனைதான் உண்மையே தவிர, கலைஞன் சிருஷ்டித்தது வெறும் உருவெளித் தோற்றம், மாயை என்கிறது அந்த மாயா வாதம்.

உண்மை எதுவாகவும் இருந்து தொலையட்டும். கண்ணும் காதும், கையும் படைத்த நமக்கு எது உண்மை? நான் இதோ உட்கார்ந்து, முதுகில் பிரம்புப் பின்னல் அழுத்த, மூட்டைப்பூச்சி கடிக்க, நாற்காலியில் பலகையைப் போட்டுக்கொண்டு, என் கண்ணால் பார்த்து, கையால் தொட்டு, கலையாராய்ச்சி பண்ணுகிறேனே, இது தான் உண்மை. ஜடப் பொருளான இந்த நாற்காலியைத் தான் நான் நம்புவேன்; அதைப் பற்றிய சிந்தனையை அல்ல,

ஆகவே 1947-ல் மாயாவாதத்தைப் பற்றிப் பேச வேண்டாம். இன்னும் ஒரு மணி நேரம் கழிந்தால், எனக்குப் பசி எடுத்துவிடும்; செவிக் குணவு இருக்கட்டும். வயிற்று உணவை நான் மறக்க முடியாது. இதோ என்னைக் கடிக்கிற மூட்டையை நசுக்க வேண்டும் என்று தோன்றுகிறது. ஏன் ? நான் ஒரு ஜடம். நானும் ஜடத்தைத்தான் நம்புகிறவன். அதாவது லோகாயத வாதி; மெட்டீரியலிஸ்ட்.

ஆதலால், நான் கலையைத்தான் நம்புகிறேன். கலைஞன் தன் சிந்தனையை முழுதும் வடித்தெடுத்து விட்டானா என்பதை அவன் பொருளிலிருந்து கண்டு கொள்ள முயல்கிறேன். ஆகவே, நாம் கலைஞனை அளவிட, அவனுடைய சிருஷ்டிகளைத்தான் எடுத்துக்கொள்ள வேண்டும். சிந்தனையைமட்டும் ஆராயக் கூடாது; அதன் பலா பலனைத்தான் தராசில் வைக்கவேண்டும். இப்படி நாம் நமது உணர்ச்சித் தராசில் ஒவ்வொரு கலைஞனையும் எடை போடுகிறோம். ''இவனிடம் கற்பனையை உருவாக்கும் திறமை இருக்கிறது'' என்று நாம் கூறுவதுதான், ஒரு கலைஞனுக்கு நாம் அளிக்கக்கூடிய சிறந்த பாராட்டு. கலைஞன் பாராட்டை விரும்புகிறானா ? ஆம். புத்தகத்தை எழுதுவதோடு ஒரு எழுத்தாளன் திருப்தி யடையவதில்லை; அவற்றை எத்தனையோ பேர் படிக்கவேண்டும் என்று விரும்புகிறான். அதுமட்டுமல்ல. படித்து, அதைப்பற்றி மதிப்புரைகளையும், அபிப்பிராயங்களையும் கூறவேண்டும் என்று விரும்புகிறான். தன்னுடைய சிருஷ்டிகளைப்பற்றி சமூகம் என்ன நினைக்கிறது என்பதை அறிய விரும்புகிறான். புகழ் என்ற உணவுக்காக, புத்தகம் புத்தகமாக எழுதுகிறான். அப்படியாகும்போது கலை என்பது கலைஞன் படைப்பதோடு மட்டும் நின்றுவிடவில்லை. ஜனசமூகத்தை

எட்டுவதையும் அது குறிக்கோளாய்க் கொள்ளுகிறது; ஜன சமூகமும் கலையை வரவேற்கத் தயாராயிருக்கிறது. ஆகவே கலை என்பது ஜனசமூகத்துக்கும், கலை உள்ளத்துக்கும் தொடர்பு ஏற்படுத்தும் ஒரு சாதனம்.

ஆகவே கலைஞன் என்பவன் சமூகத்தை விட்டு அப்பால் சென்றவனல்ல; அவன் நம்மில் ஒருவன். நம்மோடு தொடர்பு கொண்டவன்.

ஆனால், இந்தத் தொடர்பு எப்படிப்பட்டது என்பதை அறிந்து கொள்வதில்தான், கலைஞர்கள் பல வர்க்கத்தவர் என்ற உண்மை தெளிவாகும். சில கலைஞர்கள் சமூகத்தை அவர்களே நாடி வருகிறார்கள். சிலரை ஜன சமூகமே நாடி நெருங்க வேண்டும். சிலர் 'கலை கலைக்காகவே' என்கிறார்கள். சிலர் 'கலை மனித சமுதாயத்துக்காகவே' என்கிறார்கள்.

கூலி வேலைக்காக, கும்பிக் கொதிப்பை அடக்குவதற்காக முதலாளியின் உப்புக்கு உழைக்கும் கலைத் தொழிலாளி, முதலாளி விரும்புவதை அளிப்பதோடு, வேறு எதையோ நமக்குத் தருகிறான். இன்னொரு கலைஞன் லட்சியத்தை ரூபாய் அணா பைசாவுக்கு அடகு வைக்காமல், தன் வழியிலே வாழ்கிறான்; ராத்திரிச் சாப்பாடு எங்கே என்று தெரியாத நிலைமையிலும் அவன் தன்னைத் தன் கலைக்காக அர்ப்பணிக்கிறான். இந்த இருவரும் கலைஞர்கள்தான். ஆனால், இவர்கள் இருவர் படைப்பிலும் எவர் படைப்பு சிறந்தது? சுலபமாகச் சொல்லிவிடலாம்; மனித சமுதாயத்துக்கு எந்தக் கலையினால் உதவி இருக்கிறதோ அதற்குத்தான் மதிப்பு ஜாஸ்தி. மின்சார சக்தியைக் கொண்டு, கடை விலாசத்தை ஒளிக் கம்பியாக எழுதும்

கலைஞனைவிட, அந்தச் சக்தியை சினிமா காட்டவும், வெளுத்த துணிக்கு பெட்டி போடவும், சோறு பொங்கவும் உபயோகிக்கிற கலைஞனுக்குத்தான் சமூகத்தில் மதிப்பு கிடைக்கிறது.

அதாவது, ஒரு கலை கலையுணர்ச்சிக்குமட்டும் திருப்தி அளிக்கிறது. அது கவின் கலை. மற்றொரு கலை ஜன சமூகத்திற்கு உதவி செய்கிறது. அது பயன் கலை.

கவின் கலைஞர்களும், பயன் கலைஞர்களும் சமூகத்தில் இருந்துதான் தீருவார்கள். இரு கலைகளும் இருந்துதான் தீரவேண்டும்.

சரி, இரண்டு கலைஞர்களும் வாழட்டும்; சிரஞ்சீவியாய் வாழட்டும்!

இனி கலைஞன் தனது கலையை எப்படிப் படைக்கிறான் என்பதற்கு வரலாம். ஒவ்வொரு கலைஞனுக்கும் ஏதேனும் ஒரு சாதனம் வேண்டும். அது கல்லாகவும், சொல்லாகவும், மண்ணாகவும், மரமாகவும், தாளாகவும் இருக்கலாம். ஒவ்வொரு சாதனமும் அதனதன் சம்பந்தப்பட்ட மட்டில் ஒரு ஆரம்பம், ஒரு முடிவு கொண்டது. அதாவது, வரையறைக்குட்பட்டது. சித்திரக்காரன் நீள அகலத்தைக் கணித்து, ஒரு குறிப்பிட்ட விஸ்தீரணத்துக்குள்ளேதான் அவனுடைய கலையைப் படைக்க வேண்டும். கவிஞன் சொல்லிலக்கணத்துக்கும், எதுகை மோனைகளின சப்த ஜாலத்துக்கும் உட்பட்டுத்தான் கவிதை எழுத முடியும். சிற்பி கல்லின் அளவை, தன்மை இவைகளைப் பொறுத்துத்தான் அதோடு பழக வேண்டும். ஆகவே, ஒவ்வொரு கலைஞனும் ஒரு அமைப்பு விதி வைத்துக் கொள்கிறான். அதையே இலக்கணமாகவும் ஆக்கி விடுகிறான். உருவ

அமைப்புக்கு எந்தவித இலக்கணத்துக்கேனும் உட்பட்டுத் தான் ஆகவேண்டும். கலையின் ஜீவனைப் பொறுத்தவரையில் அவன் தனது கலாசாரம், நாகரிகத்திற்குத் தக்கவாறு கலையைப் படைக்கிருன், இப்படிப் படைப்பதால், ஒவ்வொரு நாட்டுக் கலைஞர்களுக்கும் வேறுபாடுகள் உண்டு. அந்த வேறுபாட்டுக்குக் காரணம், அந்தந்த நாட்டு கலைமரபுதான்.

கலை மரபு என்பது என்ன என்ற கேள்வியை எழுப்பலாம். ஆனல், அது கலையைப் போலவே சுற்றிச் சுற்றிச் செல்லும். எனினும் கலை மரபைத் தெரியாமல் பின்னல் வரும் விஷயங்களை அறிய முடியாது.

கலை மரபை அறிவதற்கு நாம் ஓரளவு மனித சரித்திரம் தெரிந்து கொள்ளவேண்டும். டார்வினின் பரிணும விதியை ஒப்புக்கொண்டோமானல், முதன்முதல் மூளையில் ஏதோ சலனம் ஏற்பட்டு, தலையைச் சொறிந்து கொண்டு, கூனை நிமிர்த்தி நடந்த முதல் குரங்குதான் மனிதன். ஆதி மனுஷனுடைய வாழ்வெல்லாம் வெறும் உயிர் வாழும் போராட்டந்தான். பிறகுதான் அவன் மிருகங்களை வசக்கி ஆண்டதும், விவசாயத்தில் இறங்கியதும். மனிதனும் ஒரு மிருகம்தான். இந்த மிருகத்துக்குச் சிந்திக்கத் தெரியும்; சிரிக்கத் தெரியும், மிருகங்களைப் போலவே மனிதவர்க்கமும் மந்தைமந்தையாக வாழ்ந்து வரும் பிராணிதான். அதாவது, மனிதர்கள் கூட்டு வாழ்க்கை நடத்திஞர்கள். உலகத்து மனிதவர்க்கத்தின் பிள்ளைத் தொட்டிலான மத்திய ஆசியாவிலிருந்து மனிதவர்க்கம் பல்வேறு கிளைகளாகப் பிரிந்தும் கிழக்கிலும், மேற்கிலும், தெற்கிலும் சென்றது. சென்ற இடங்களில் அவர்கள் மந்தை மந்தையாக—சமூகமாக வாழ்ந்

தார்கள். அந்தந்த இடத்துச் சீதோஷ்ணத்துக்குத் தக்கவாறு உடையும், உணவும் வாழ்க்கை முறையும், அதை யொட்டிய நாகரிகமும் உண்டாயின. உலக மக்கள் பல நாகரிகங்களைக் கைக்கொண்டு வாழ்ந்தார்கள். இவைகளில் சீனு, இந்தியா, அரேபியா, ஐரோப்பா முதலிய நாக ரிகங்கள் குறிப்பிடத்தக்கன.

அந்தந்த நிலத்து வசதிகளோடும், சீதோஷ்ண நிலை யோடும் நாகரிகமும் வாழ்க்கையும் வளர்ந்தன. குளிரிலே நடுங்கும் ஐரோப்பியன் உடல் முழுதும் மறைத்தான். உஷ்ணபூமியான இந்தியாவிலே வேட்டியும் துண்டுமே போதுமானதாயிருந்தது. குளிர்ப் பிரதேசத்திலுள்ளவன் ஒயின் அருந்திஞன். உஷ்ணப் பிரதேசத்திலுள்ளவன் ஷர்பத் அருந்திஞன். இந்தியன் சந்தனத்தைப் பூசிஞன். அதஞல்தான், ஒயின் அவர்களுடைய உபசாரப் பொரு ளாயிற்று. சந்தனம் நமது விசேஷ காலங்களில் இடம்பெற்றது.

நாகரிகம் வாழ்க்கையை ஒட்டித்தான் வளர்ந்தது. நாகரிகம் என்பதை நாம் எப்படிச்சொல்வது? நாகரிகம் என்பது ஒவ்வொரு தலைமுறையிலும், கற்றுத் தெளிவ தல்ல; அது சமூகத்தோடு உடன்பிறந்தது, எப்படி உயிர்ப்பிராணி பரிணம விதிப்படி வளர்ந்து வந்ததோ, அதுபோல மனித உள்ளமும் பரிணம விதிப்படி முன் னேறி வந்ததே நாகரிகம் என்பது. நாகரிகம் என்பது பெரும்பாலும் உள்ளத்தைப் பொறுத்ததுதான்; அதற் கும் லோகாயத வரையறைகள் உண்டு. எனினும் அது உள்ளத்தைப் பொறுத்ததுதான்.

இந்த நாகரிகம் ஒவ்வொரு நாட்டிலும் ஒவ்வொரு விதமாய்இருந்தது. அது அந்தந்த நாட்டுமக்கள் எப்படிச்

சிந்தித்தார்கள், எப்படி நடந்தார்கள், எப்படி உணர்ந் தார்கள் என்பதைச் சித்திரிப்பதுதான் நாகரிகம். அதா வது மனித சிந்தனையின் பாதை அது.மரபும் மனித சிந்தனையின் பாதைதான். நாகரிகம் எப்படி வாழ்வோடு இணைந்து வந்ததோ, அதுபோல, மரபும் அந்தந்த நாட்டுக் கலைச் செல்வங்களோடு இணைந்து வந்தது.

நாகரிகத்தின் மூலம் மனிதன் எப்படித் தனது சமூகத்தை அமைத்துக் கொண்டானே, அதுபோலவே மரபின் மூலம் கலைஞர்கள் தமது கலைகளை வகுத்து அமைந்து வந்தார்கள். இப்படி உலகத்துக்குக் கலைச்செல் வங்களை நிறைய அளித்து உதவியவை மேல் நாடும், கீழ் நாடும்தான். இந்திய, சீனக் கலைகள் ஒரு புறம்; கிரேக்க, இத்தாலிய, ஐரோப்பியக் கலைகள் ஒரு புறம்.

இந்த இரண்டு கலைகளும் எந்த வழிகளில் சென்றன என்பதைப் பார்க்கலாம்.

ஐரோப்பியக் கலைகளை இயற்கையின் பரிணும விதி யோடு ஒட்டியவை எனச் சொல்லலாம். ஐரோப்பிய சைத் திரிகன் ஒருவன் ஒரு இயற்கைக் காட்சியைப் படமாக வரைந்தால், அந்தக் காட்சி இன்ன இடத்தில், இன்ன தேதியில், இன்ன நேரத்தில் இப்படித்தான் இருந்தது என்று சொல்லும்படி இருக்கும். அதாவது அந்தக் காட் சியை அப்படியே ஈயடிச்சான் காப்பி பண்ணியதாகத் தான் ஆகும்.

கீழ்நாடு அப்படியல்ல. கீழ்நாட்டானுடைய சித்திரம் மனிதனுக்கும் இயற்கைக்கும் உள்ள தோழமையைச் சித்திரிக்கும்; அதுவும் கற்பிதமான வெளியீடாகவே இருக்கும்.

ஸ்ரீவில்லிபுத்தூர் கோபுரத்தை ரயிலில் செல்லும் போது பார்த்த என் நண்பர் ஒருவர் எனக்கு ஒரு கடிதம் எழுதினார்: ''ரயிலில் ஆயிரம் தடவை போயிருக்கிறாயே, ஸ்ரீவில்லிபுத்தூர் கோபுரம் உனக்கு எதை ஞாபகத்துக்குக் கொண்டு வருகிறது? நல்ல வாட்டசாட்டமாக சுண்டிவிட்ட பிரம்பு மாதிரி துவளும், பதினாறு வயசுப் பெண் மாதிரிதான் இருக்கிறது............''

கோயில் கோபுரம் இளங்குமரிபோல் தோற்றக் காரணம் என்ன? ''கருப்பூரம் நாறுமோ? கமலப்பூ நாறுமோ? திருப்பவளச் செவ்வாய்தான் தித்தித்திருக்குமோ?'' என்று துடிதுடித்த இளங்குமரி கோதையின் வனப்பையெல்லாம், சிற்பி அந்தக் கோபுரத்தில் உருவகப் படுத்தி யிருக்கலாம். இல்லையெனில், கோபுரத்தின் கம்பீரமும், நெளிவு சுழிவுகளிலுள்ள துவட்சியும், நண்பருக்கு பதினாறு வயசுப் பெண்ணை ஞாபகத்துக்குக் கொண்டுவர வேண்டியதில்லை. சிற்பி கோபுரத்தை இந்தவிதமாகத்தான் கற்பித்திருக்க வேண்டும்; கோதை நாச்சியாருக்குக் கோயில் கட்டும் திருப்பணியில் ஈடுபட்ட சிற்பியின் தியானம் இந்த ரீதியில்தான் தடம் வகுத்திருக்கும். இல்லையென்றாலும், தமிழ்ப் பண்பு படைத்த கண்களுக்கு சுண்ணமும், சுதையும் மறைந்து, அதில் பொதிந்து கிடக்கும் உருவகந்தான் கண்ணில் படும். கீழ்நாட்டுக் கலைச் செல்வங்கள் எல்லாம் ஆத்மானுபூதியின் உருவகத் தோற்றங்கள்தான். இந்தியக் கலைஞனுக்கு ஒரு பொருள் கண்ணில் மட்டும் படவில்லை; மனசிலும் படுகிறது. அதே போல், அவனுடைய கலைகளும் மனசில் கருக்கொண்டவற்றையே சித்திரிக்கின்றன. இதயப் பண்பும், இந்திய நாகரிகமும், கலாசாரமும், சமயக் கோட்பாடுகளும்

அவனுடைய சிருஷ்டிகளில் உருவகங்களாய் வடிவா கின்றன. நதி அவனுக்கு கங்காதேவியாகத் தெரியும்; வானவில் இந்திர தனுசாகத் தோன்றும்; கூனற்பிறை வரவே சிவன் திருக்கோலமாகத்தான் தெளிய முடியும். இந்தியனுடைய தெய்வ நம்பிக்கை உரம் ஏறியது; வைரம் பாய்ந்தது. சமயக் கோட்பாடுகளுடன் கலையை ஒன்ற வைத்துப் பார்க்கும் பண்பு கீழ்த்திசை நாகரிகத்தில்தான் இருக்கிறது. இந்திய உணர்ச்சியில், இது அசைக்க முடி யாத பண்பு. அதனல்தான், இந்திய மண்ணில் எங்கு பார்த்தாலும், கலையம்சம் பொருந்திய கோயில்களும் ஸ்தூபங்களும், சிலைகளும், மண்டபங்களும் நிறைந்திருக் கின்றன. திரு. டி. கே. சி. சொல்வதுபோல், ''தம் முடைய கருத்துக்கள் காற்ருேடு கலந்து போய்விடக் கூடாதே என்று அவைகளைக் கல்லிலும் செம்பிலும் பொதிந்து பொதிந்து வைத்திருக்கிருர்கள் நமது கலைஞர் கள்'' 'வன் கொண்டல்விட்டு மதி முட்டு'கின்ற கோபு ரங்களெல்லாம் கடவுள் தத்துவத்துக்குக் குறுகிய பாதை யான கலைகளாக நிமிர்ந்து நிற்கின்றன.

மேல்திசைக் கலைப் பண்புக்கும் கீழ்த்திசைக் கலைப் பண்புக்கும் இதில்தான் அடிப்படையான வேற்றுமை. இருவரும் உண்மையைத்தான் கூற முயன்றிருக்கிருர்கள். மேல் நாட்டார் கண்ணல் கண்டவற்றை அப்படியே கொண்டுவருவதில்தான் பாடுபட்டிருக்கிருர். ஐரோப் பியக் கலைச் சரிதமே பொருள்கள் 'எப்படித் தோன்று கின்றன' என்ற ஆராய்ச்சியின் வழிப் பிறந்தவைதான். மேற்கத்திச் சித்திரங்களில், நிழலும், ஒளியும் எப்படி இருந் தனவோ அப்படியே இடம் பெறும். நம்முடைய கலைகளில் ஒளியும், நிழலும் இடம் பெறுவதே இல்லை. ஒளியையும்

நிழலையும் நம்மால் கொண்டுவர முடியாதென்பதில்லை. நம்முடைய கலைஞர்கள் சிலந்தி வலையைப்போல் மெல்லிய கோடுகளை இழுப்பவர்கள் ; சிகரெட் புகையைப்போல் அத்தனை மங்கிய ஒளி—நிழல் சேர்க்கையையும் கொண்டு வரக்கூடிய திறமை பெற்றவர்களே. எனினும், ஒளியும் நிழலும் சந்தர்ப்ப விசேஷங்களால் நேரும் உருவத் தோற் றங்கள் என்ற காரணத்தால்—அதாவது நிலையற்றவை என்ற காரணத்தால், அதற்கு முக்கியத்துவமே கொடுக்க வில்லை.

மேல் நாட்டார் கண் கண்டவற்றைச் சமைப்பார்கள், அவர்களால் அந்தப் பொருளின் குண லக்ஷணத்தையும் உருவகப்படுத்தி வடிக்க முடியாது ; தெரியாது. நம்மவ ருக்கோ ஒரு பொருளைக் கண்டால் அல்லது கற்பித்தால் அதை மனசிலே போட்டுச் செமிக்க வைத்து, பிறகு அதைத் தம் வழியிலே சொல்லத்தான் தெரியும், மேல் நாட்டுக் கலைகள் எல்லாம் பிரகிருதியோடு ஒட்டியவை : அதற்குமேல் உயராதவை, இயற்கையின் வெறும் நகல்கள், நம்மவருக்கோ எல்லாமே ஒரு குறிப்பிட்ட விதிப்படி, கோலப்படி நடக்கிறது என்ற நம்பிக்கை. நம்மவர் களுககு அன்னப் பறவையும், யாளியும், குறிப்பிட்ட லக்ஷணங்களோடுதான் தெரியும். அதனால்தான் அவர்கள் அன்னத்தையும், யாளியையும் இயற்கைக்கு மாறுபட்டுக் கற்பித்திருக்கிறார்கள். கடற்கரையில் ஈரமணலில் வளை தேடித்திரியும் நண்டு வகுத்த கோடுகளும், பரமபதம் காட்டும் பஞ்சாட்சரக் கோலமாகவே படும், அதனால் தான் நம்முடைய கலைகளில் செடி கொடிகளெல்லாம் கணிதம் வகுத்து வைத்த கட்டங்களுக்குள்ளே குறிப் பிட்ட நெளிவு சுழிவுகளுடன் படர்ந்து செல்லும்.

இதனால் கீழ்நாட்டுக் கலைஞன் இயற்கையை மேல் நாட்டான் போல, கண்ணை அகலத் திறந்து வைத்துக் கொண்டு பார்க்கவில்லை எனச் சொல்ல முடியாது. உண்மையில் கீழ்நாட்டான்தான் இயற்கையை ஆழ்ந்து நோக்குகிறான். இயற்கையின் நியதியைக் கண்டு பிடித்து, அதைத் தனது கலையில் உருவாக்க முயல்கிறான்.

அதாவது மேல்திசைக் கலை இயற்கையை அப்படியே 'மொழி பெயர்க்க' எண்ணுகிறது. நமது கலை இயற்கையைத் தழுவி, தனது இதய பாவத்தையும் கலந்து தருகிறது. மேல் நாட்டார் தமது கலையில் ஜீவனை மட்டுமே கொண்டு வருகிறார்கள். நம் நாட்டார் ஜீவனைக் கொண்டு வருவதோடு மட்டுமின்றி, அதில் இதயத்தையும் படைப்பதற்காக, இயற்கையைத் தம்முடையதாக்குகிறார்கள். அதாவது, புறத் தோற்றத்தின் அமைப்பை அப்படியே மேல் நாட்டார் சமைக்கிறார்கள். கீழ் நாட்டார் அகத் தோற்றத்தின் பாவத்தைத் தெரிவிக்க, உறுப்பமைப்புக்களில் அதீதத் தன்மை கொடுத்து இதயப் பண்பை வலியுறுத்துகிறார்கள்.

ஆகவே, கீழ்த்திசைக் கலை நிரந்தரமானதாகவும், ஸ்திரமானதாகவும் இருக்கிறது. கீழ்த்திசைக் கலையில் மேல் திசைக் கலையைப்போல் 'பரிணாம விதியோடு ஒட்டிய வளர்ச்சி' என்பதைக் காண முடியாது. காலத்தோடு வளர்வதல்ல, அது காலத்தை மிஞ்சி, நிற்கிறது. அதனால் தான் கீழ்நாட்டுக் கலைஞன் இயற்கையைக் காப்பியடிப்பதில்லை. இயற்கை அன்று கண்டதுபோல் என்றும் இருப்பதில்லை. ஆகவே அவன் காலத்தைக் கடந்து, விலகி நிற்கிறான். அதனால்தான் நமது கலைப்பண்பும் அன்றிருந்த மேனி அழியாமல் இருக்கிறது.

மேல் நாட்டார் தமது கலையை இயற்கையோடு ஒட்டியே வளர்த்து வந்தார்கள்; வருகிறார்கள். எனினும், அந்த வளர்ச்சியில் இப்போது புதுப்புதுக் கிளைகள் வந்திருக்கின்றன. இயற்கையை அப்படியே காப்பியடிப்பதை விட்டு விட்டு, சூக்ஷ்மமாய் கலைகளை விளக்குவதாகச் சொல்லி பென் நிக்கல்ஸன் என்ற கலைஞர் வர்ணங்களைத் தீட்டி வருகிறார், நீள அகலத் திரையிலே, நீள அகல உயரங்கள் மூன்றையும் கற்பிதம் பண்ணமுடியும் என்று பிக்காஸோ என்ற கலைஞர் முயன்று வருகிறார். இந்த மாறுதல் எதன்பாற் பட்டதென்பதை மேல் நாட்டார்தான் விளக்கவேண்டும். இந்தப் புது முறை அரூபக் கலைகள் (Abstract Arts) என்னத்தைச் சொல்லுகின்றன என்பதும் அவர்களுக்கே வெளிச்சம்!

மொழியும் தெளிவும்

ஒருகாலத்தில் தமிழ் என்ருல் ஏதோ பூதபைசாசம் என்று அஞ்சியிருந்தவர் உண்டு, அந்தக் காலம் மறைந்து போய்விட்டது. தமிழ் என்ருல் பண்டிதர் தவிர மற்ற வர்கள் தொடக்கூடாத பொருள், அனுபவிக்க முடியாத வஸ்து என்ற பீதியும் மறைந்துவிட்டது. இலக்கிய கர்ப்ப கிருஹத்தில் தமிழ்த் தாயைப் பூட்டிவைத்து, 'எங்களுக்கே உரியவள்' என்ற வைதிக மனப்பான்மை கொண்டிருந்த பண்டிதர் குழுவிடமிருந்து தமிழை விடுதலை செய்து பிறருக்கும் தாய் இவள் என்று உணர்த்திய புகழ் இந்த இருபதாம் நூற்ருண்டுத் தமிழறிஞர்களையே சாரும்.

இத்தமிழறிஞர்கள் 'தமிழ் என்ருல் ஒரு பாஷை மட்டுமல்ல; ஒரு கலை; ஒரு கலாசாரம்; ஒரு இசை; ஒரு சிற்பம்; ஒரு மகத்தான சக்தி' என்று எடுத்துக் காட்டி ஞர்கள். மேலும் 'வைதிகத்' தமிழ்ப் பண்டிதர்களின் ஏகபோக ஆட்சிக்குத் தமிழை விட்டுவிடக் கூடாது என்ற கொள்கையை வற்புறுத்தி தெருவெல்லாம் தமிழ் முழக்கம் செழிக்கச் செய்திருக்கிருர்கள். தமிழ் மன்றங்களை ஸ்தாபித்திருக்கிருர்கள், தமிழன் என்ற பெருமையுணர்ச் சியையும் புகட்டி விட்டார்கள்.

இதற்குக் காரணம் அவர்கள் கையாண்டு வரும் தமிழ்நடை. தமிழ்நடை என்ருல் எளிமை, தெளிவு, லாகவம், வேகம் முதலியவை இருக்க வேண்டுமென்று அவர்கள் கூறுகிருர்கள். வாஸ்தவம், ஆனல் அவர்களு டைய இந்தக் கூற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு, அதை முழுவதும் நன்கு உணர்ந்து கொள்ளாத மறு மலர்ச்சி யாளர்களில் சிலர் 'தமிழ் என்ருல், அந்த மொழியால், யாருக்கும் எந்த விஷயத்தையும் புலப்படுத்தி விடலாம்' என்று கருதி ஏதேதோ எழுதி வருகிருர்கள்.

தமிழ் நடையில் தெளிவு, எளிமை இருக்கவேண்டும் என்று யாவரும்தான் விரும்புகிருர்கள். ஆனல், இதற் காகக் கம்பனேயும் பாரதியையும் உதாரணம் காட்டு கிருர்கள். 'கம்பனிடம் தெளிவிருக்கிறது; பாரதியிடம் தெளி விருக்கிறது; இருவரையும் யாரும் புரிந்து கொள்ளலாம்' என்கிருர்கள். இதில்தான் கொஞ்சம் ஆலோசனை செய்ய வேண்டி யிருக்கிறது.

புரியாத எளிமை

'தெளிவு எளிமை இரண்டும் ஒன்று சேர்ந்துதான் இயங்கும்; ஒன்றையொன்று பிரிக்க முடியாது; 'எளி மையே தெளிவு' என்று கருதுவது தப்பிதமான அபிப்பி ராயம். காரணம் தெளிவும், எளிமையும் வேறு வேறு பண்புகள். ஒரு பாஷையை தெளிவின்றி எளிய நடையிலும் எழுதலாம்; அதேபோல எளிமையின்றித் தெளிவாகவும் எழுத முடியும். இதை உணரவேண்டும்.

'எல்லோருக்கும் விளங்கவேண்டும். அதுதானே மொழிக்கு அழகு?' என்கிருர்கள். எல்லோருக்கும்

விளங்கவேண்டிய ஒரு விஷயத்தை எழுதி விடுவதென்பது அவரவர்களுடைய அடிப்படைக் கல்வியின் தாராதரத்தைப் பொறுத்திருக்கிறது. எல்லோருக்கும் புரியக்கூடிய எளிய பாஷையில் எவருக்கும் விளங்காத அதீத விஷயங்களைப் பற்றி எழுத முடியும். அதை மறந்துவிட்டு பாரதியையும், கம்பனையும் உதாரணம் காட்டுகிறார்கள்.

பௌதிக விஷயங்களைப்பற்றி எவ்வளவுதான் எளிய நடையில் எழுதிய போதிலும் விஷயத்தில் 'ஸ்படிகத் தெளிவு' இல்லாவிட்டால் எவருக்கும் புரிவது கஷ்டந்தான். மேலும், அதைப்பற்றிய அடிப்படைக் கல்வியின் அஸ்திவாரந்தான், விஷயத்தைத் தெளிவாக்க முடியும். அதே போலத்தான், வேதாந்த சித்தாந்த விவகாரங்களும். தத்துவ விசாரங்களைப்பற்றி நல்ல எளிய தமிழில் எழுதியிருக்கும் வியாக்கியானங்களும், பாடல்களும் எவ்வளவோ பேருக்குப் புரியாமலிருக்கலாம். உதாரணமாக, கம்பனின் யுத்த காண்டக் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடலின்,

ஒன்றே யென்னில் ஒன்றேயாம்,
  பலவென்றுரைக்கில் பலவேயாம்;
அன்றே யென்னில் அன்றேயாம்
  ஆமென்றுரைக்கில் ஆமேயாம்

என்ற அடிகளும், நம்மாழ்வாரின் இதே கருத்துப் பொருந்திய

உளன் என்னில் உளன்; அவன்
  உருவம் இவ்வுருவுகள்
அலன் எனில் அலன்; அவன்
  அருவம் இவ்வுருவுகள்

என்ற அடிகளும், தூல அணுக்களாய் சூக்குமத்திற் சூக்குமமாய் விளங்கும் பாரதியின் பராசக்தி விளக்கமும் எல்லோருக்கும் புரியக்கூடிய எளிய பாஷையில் இருந்தா லும்கூட, விஷயம் கடவுள் — தத்துவத்தைப் பற்றி ஒரு சிறிதாவது தெரிந்தவர்களுக்குத்தான் விளங்கும்.

மில்டனின் எளிமை

ஆங்கிலேயர்களுக்குப் பெருமை தேடித்தந்த மகா கவி மில்டன் 'இழந்த சுவர்க்கம்' என்ற காவியத்தை எழுதி முடித்தபோது, 'இந்த இழந்த சுவர்க்கத்தை ரொம்பவும் எளிய நடையில் லகுவாய் எழுதியிருக்கிறேன்' என்று பெருமைப்பட்டுக் கூறினன். ஆனல் அதற்கு வியாக்கி யானம் கூறும் ஆங்கிலப் பேராசிரியர்கள் இன்றும் திக்கு முக்காடுகிருர்கள். மாணவர்கள் மில்டனைக் கண்டு நடுங்கு கிருர்கள். அதனல் மில்டன் கூறியது தப்பு என்ருகிவிடுமா? இல்லை. 'இழந்த சுவர்க்கம்' போன்ற ஒரு நூலை, அதைவிடச் சுலபமான முறையில் எழுதிவிட முடியாது என்பதை மனசில் கொண்டே அப்படிச் சொன்னன்.

ஆதலால் கம்பனிடமும், பாரதியிடமும் தெளிவிருக்கலாம். ஆனல், அவர்களை எல்லோரும் புரிந்து கொள்ளலாம் என்பது தப்பு. பாரதியிடமும் கம்பனிடமும் எவ்வளவு தெளிவு இருக்கவேண்டுமோ, அவ்வளவு தெளிவிருக் கிறது. ஆனல் அவர்களிடமுள்ள எளிமையையும் தெளி வையும் கொண்டு, கல்வி நிலையில் சில படி ஏறிய வர்கள் தான் விஷயங்களைப் புரிந்துகொள்ள முடியும்; யாவரும் புரிந்துகொள்ள முடியாது. தெளிவு என்பது எல் லோருக்கும் புரிந்து விடும்படி விஷயத்தை எழுதி விடுவ தென்பதல்ல; அது முற்றிலும் முடியாத காரியம். ஒரு

விஷயத்தை எளிய பாஷையில் எவ்வளவு சுலபமாக முடியுமோ அவ்வளவு சுலபமான முறையில் வெளியிடுவது தான் தெளிவு.

இதை, எளிமையையும் தெளிவையும் ஒன்ருகக் கருதும் மறுமலர்ச்சி "அத்வைத ஞானிகள்" உணர வேண்டும்.

"கூடிய சீக்கிரத்தில் எல்லா விஷயங்களையும் தமிழில் கொண்டுவந்து விடலாம்" என்று ராஜாஜி கூறிஞராம். இப்போதுள்ள புதுமை வேகத்தில், தமிழில் எல்லா விஷயத்தையும் கொண்டுவந்து விடலாம். ஆனால் அதை உணர்ந்து கொள்ளக்கூடிய அளவுக்கு மக்களின் அடிப்படைக் கல்வி உயரவேண்டும். இல்லையெனில் பாஷையைப் புரிந்து கொள்ளலாமே ஒழிய விஷயத்தை தெரிந்து கொள்ள முடியாது.

கவிஞன் ஒரு குடிகாரன்

'காரோடும் டிராமோடும் கானல் அலையோடும்' சென்னை நகர ரஸ்தாக்களில் நாள் முழுவதும் உடல் முறியப் பாடுபடும் கூலிக்காரன் மாலைக் கருக்கலில் சிந்தா திரிப்பேட்டைப் பக்கம் ஏன் செல்கிறான்? கள் குடிப்ப தற்குத்தான். சாப்பாட்டைக்கூட உதறித் தள்ளிவிட்டு, இந்தக் கள்ளை அவன் ஏன் அருந்தவேண்டும்? அலுப்பை யும் ஆயாசத்தையும் தீர்த்துக்கொள்வதற்கு மட்டுந்தானா? இல்லை. கள்ளை அருந்திக் கவலையை மறந்துவிடத்தான். மதுவின் போதையில் ஏற்படும் புத்தி மயக்கத்திற்காகத்தான்.

ரிக்ஷாக்காரர்களும், கூலிக்காரர்களும் கவலையை மறப்பதற்குக் கள்ளை அருந்துகின்றனர். அவர்களைத்தவிர உலகில் வேறு யாருக்குமே கவலைகள் கிடையாதா? கவலை என்பது எல்லோருக்குமுண்டு; தராதர வித்தியாசமிருக்கலாம். ஆனால், ஒவ்வொருவரும் கவலையை எப்படியோ சிறிது நேரம் மறந்திருக்கிறார்கள். ஏதேனும் ஒரு மன மயக்கத்தில், ஈடுபாட்டில் மற்றக் கவலைகளை மறந்து விடுகிறார்கள். அந்த மயக்கத்திற்குக் கள்தான் வேண்டு மென்பதில்லை. கலையும் உபயோகப்படலாம். கலையின் பெயரால் நடைபெறும் எதுவும் பயன்படக்கூடும். கடவுளின் திருநாமம், 'கடவுள்

இருக்கிறார்!' என்ற இடையறாத நம்பிக்கை — அதுவும் பயன் அளிக்கக் கூடும்.

கலைஞர்கள் எல்லோருமே ஒரு வகையில் குடிகாரர்கள்தான். அவர்களுக்கு மயக்கந் தரும் மதுவாகப்படுவது கலைதான். தீக்கோழி மணலுக்குள் தலையைப் புதைத்துக் கொள்வது போலத்தான், ரிக்ஷாக்காரன் வண்டியைப் போலீஸ்காரன் பிடிக்கு அகப்படாமல் ஓரத்தில் நிறுத்தி விட்டு, கள்ளுக்கடைக்குச் சென்று தன்னை மறக்க முயல்வது போலத்தான், கலைஞர்களும் கலைச்சாலைக்குள் நுழைவதின் மூலம் தம்மை மறக்க முயன்றிருக்கிறார்கள்.

மனிதன் கவலையை மறப்பதற்குக் கள்ளும் கலையும் மட்டும் உதவவில்லை. ஏதேனும் ஒரு குறியீடு; ஒரு நம்பிக்கை — அதுவே போதும். அந்த முறையில் இன்று மனிதன் தன்னைச் சுற்றிக் கவிந்து நிற்கும் ஈனக் கவலையிருளைக் கண்டு அஞ்சாமல் இருப்பதற்கு. அவற்றை மறப்பதற்கு ஈசுவர நம்பிக்கையையும் பயன்படுத்திக் கொண்டான். மகாத்மா காந்தி எவ்வித இக்கட்டுக்களிலிருந்தும் விடுதலை பெற ஸ்ரீராம நாமமே சரியான மருந்து என்று கருதினார். வெறு நாம உச்சரிப்பு மட்டும் கவலையைப் போக்கிவிட முடியுமா? முடியாது. அந்த நாமத்தில், அந்தக் குறியீட்டின்மேல் ஏற்படும் நம்பிக்கைதான் முக்கியமானது. அந்த நம்பிக்கையின் வசத்திலேதான் மனிதன் தன்னை மறக்க முடியும்.

இந்தியனுக்கோ கடவுள் நம்பிக்கை பரம்பரைச் சொத்தாக இருந்து வருகின்றது. இந்தியனுடைய கடவுள் நம்பிக்கையின் உறுதியை விளக்கும் சின்னங்களான கோயில் கோபுரங்களும், தேவார திருவாய் மொழிகளும்

நிமிர்ந்து நிற்கின்றன. கடவுள் நம்பிக்கை, மனிதனுடைய பலவீனத்தின் சின்னம் என்று கருதுபவர்கள் இருந்தாலும், வாழ்க்கையில் நம்பிக்கை என்று ஒன்று இல்லாவிட்டால் மனிதன் உயிருடன் வாழ முடியாது என்பதையும் அவர்கள் உணர்ந்துதான் ஆகவேண்டும். நிரீசுவர வாதிகளுக்கும் வாழ்வில் ஒரு நம்பிக்கை இருந்துதான் தீரும்.

கடவுள் என்னும் இந்தத் தத்துவத்தை ஒவ்வொரு வரும் ஒவ்வொரு விதத்தில் கண்டார்கள். ஆதி மனிதன் ஒடிந்து விழும் மரத்தைக் கண்டு அஞ்சி யிருக்கிறன். பெருகியோடும் ஆற்று வெள்ளமும், குமுறியெழும் கடல் அலைகளும், இடியும் மின்னலும் அவன் மனத்தில் பயத்தை ஊட்டி யிருக்கின்றன. இடியின் தமரத்தையும், கடலின் சீறலையும் கண்டு பயந்த மனிதன் அவற்றின் காலடியில் விழுந்து வணங்க ஆரம்பித்திருக்க வேண்டும். ஆனல், பிற் காலத்தில் காலம் வளர வளர, ''காலமும் தூரமும் சேர்ந்து பின்னிய அகண்ட வலையான ஜகத்''தை மனிதன் உணர உணர, மனித உள்ளத்தில் பகுத்தறிவு வேரூன்றி வளர வளர, மனிதன் இயற்கையைக் கண்டு அஞ்சுவதை விட்டொழித்தான். தெய்வ நம்பிக்கை என்ற தத்துவம் மனிதன் மனத்தில் முளைவிட்ட காலத்திலிருந்தே, மனிதன் காற்றையும், கடலையும், மண்ணையும், விண்ணையும் தெய்வ அம்சங்களாகக் கருதினன். மனிதனுடைய நலத்துக் காகவே அவை இயங்குகின்றன என்று கருதினன். கடல் உறுமி யெழுந்தால், அவைகளிலே 'வேதப் பொருள்பாடும் வேகத்திரைகளைத்தான்' கண்டான். இடியையும் மழையை யும் கண்டு மனிதன் உள்ளம் அஞ்சவில்லை. 'சாரங்கம் உதைத்த சர மழைபோலத்' தோன்றியது மழை. இடியும்

மின்னலும் இந்திரப் படைகளாயின. கங்கையும் யமுனையும் அவன் கண்களில் அமுதூட்டும் அன்னைகளாகத் தோன்றினர். காற்று, வாயு பகவானுஞன். அதாவது--மனிதன் இயற்கைக்கும் தனக்கும் ஒரு தோழமை ஏற்படுத்திக் கொண்டான். லோகமாயை தன்னை வேட்டையாடி விரட்டுவதாகக் கருதித் தவித்த ஆன்மா, பிறகு லோகத்தியற்கை தன்னைக் காப்பாற்றத்தான் அத்தனை அவசரமாய் அன்போடு வருகிறது என்று உணர்வதாக, பிரான்ஸிஸ் தாம்ஸன் சொல்லுகிருன். அவன் எழுதியுள்ள "Hound of Heaven" என்ற பிரபலக் கவிதையும், இந்தத் தோழமையை, மெய்ப்பொருள் அறிவைக் காணும் வழியைத்தான் சொல்லுகிறது. பின்னல் மனித அறிவு பெருகப் பெருக, மனிதன் இயற்கையோடு தோழமை பூண்டதோடு மட்டுமல்லாமல், இயற்கையின் கூட்டுறவால் தனது வாழ்க்கை வசதிகளை அமைத்துக் கொண்டான். மனிதனை விழுங்கி ஏப்பமிடும் பேரலைகளே அவன் ஏறிச் செல்லும் கலத்தைத் தூரப் பிராந்தியங்களுக்குச் சுமந்து சென்றது. தன் உயிரையே வாங்கும் மின்சாரத்தைக் கண்டுபிடித்த மனிதன் அதன் உதவியால், தன் வீட்டை ஒளிபெறச் செய்துகொண்டான்; தனக்கு ஆடை நூற்கவும், ஆகாரம் தயாரிக்கவும் கையாளாக அமர்த்திக் கொண்டான்; தன் தலைக்குமேல் தொங்கும் விசிறியைச் சுழலச் செய்யும் பங்காவாலா வாக்கினுன். தன் நண்பர்களுக்கும்—ஏன் காதலிகளுக்கும் கூட — தூது கொண்டு செல்லும் தூதனுக்கினுன். இவ்வளவையும் கண்காணுச் சக்தியாகிய மின்சாரத்தின் உதவிகொண்டு செய்து முடித்தான். தனது உயிரையே வாங்கும் ஒரு மகா சக்தியை தனது நித்ய தேவைக்கும், உதவிக்கும் கருவி

யாக்கிக் கொண்டான் என்ருல், பகுத்தறிவாளர்கள் பலர் கருதுகிறபடி, மனிதன் இயற்கையை வென்றுவிட்டான் என்று அர்த்தமா ? இயற்கையை மனிதன் வெல்லுவது என்பது முடியாத காரியம். இதுவரையிலும் மனிதன் சாதித்துள்ள எந்தக் காரியமும் இயற்கையை வென்று விட்டது என்று சொல்ல முடியாது. இன்னும் தண்ணீர் கீழ் நோக்கித்தான் பாய்கிறது. காற்று கண்ணுக்குத் தெரியாமல்தான் வீசுகிறது. கல் தரையை நோக்கித்தான் விழுகிறது. அவரை போட்டால் துவரை முளைக்கவில்லை. பின் மனிதன் இயற்கையை வென்று விட்டதாக, இயற் கையை மாற்றி யமைத்து விட்டதாகச் சொல்லிக் கொள்ள லாமா ? கூடாது. மனிதன் இயற்கையை வெல்லவில்லை. ஆனுல் இயற்கையின் நுட்பங்களைக் கண்டு பிடித்து, அதற்குத் தக்கவாறு வாழ்க்கை நியதிகளை அமைத்துக் கொள்கிருன்; இயற்கையின் போக்குக்கு விட்டுக் கொடுக் கிருன்; நெளிந்து கொடுக்கிருன்; பணிகிருன். இந்தச் சரணுகதியின் மூலம் நன்மையைத்தான் பெறுகிருன். காற்றடிக்கும் திசையிலே தன் பாய்மரத்தை விரித்துப் பயணம் செய்கிருன். நீரோடும் திசையிலே சக்கரத்தைக் கொடுத்து, யந்திர ஆலைகளை ஓட்டிக்கொள்கிருன்.

இயற்கைக்குப் பணியும் இந்தச் செய்கை மனிதனு டைய தினசரித் தேவைகளுக்கும், புற வாழ்க்கைக்கும் மிகவும் பயன் படுகிறது. இயற்கையைக் கண்டு அஞ்சி யொடுங்கிய ஆதி மனித பரம்பரையில் உதித்த மனித ஜந்துக்களின் அறிவு விசாலமடைய அடைய, இயற்கைக் குப் பணியும் இந்தக் குணம் மனிதனை லட்சிய வாழ்க்கைக்கு அழைத்துச் சென்று விடுகிறது. தன்னைப் பயமுறுத்தி

வந்த இயற்கையை மனிதன் நேசிக்கிறான். தாயாகக் கருதி அன்பு பூணுகிறான். தந்தையாகக் கௌரவிக்கிறான். தோழமை பூண்டு கைகோத்து உலாவுகிறான். தன்னுடைய இன்பத்திலும் துன்பத்திலும் தன்னைச் சுற்றியுள்ள பொருள்கள் எல்லாம் பங்கெடுத்துக் கொள்வதாக உணர்கிறான். இந்த உணர்ச்சி — இயற்கைக்கும் மனிதனுக்கும் உள்ள இந்த பாந்தவ்ய உணர்ச்சியை — நிரந்தரமாக்குவதற்கு மனிதன் இயற்கையில் தெய்விகத்தைக் காண்கிறான். பிரகிருதிகளின் அணுவினுக்கணுவும் பரம்பொருளின் இருப்பிடம் என்று மனசில் படும்போது, மனிதனுக்கு 'தீக்குள் விரலை வைத்தாலும், நந்தலாலனைத் தீண்டும் இன்பந்தான்' தோன்றுகிறது.

ஆதலால், கள், கலை, இயற்கை எல்லாம் மனிதனுக்கு இன்பம் பயப்பன. 'ஈனக் கவலைகள் எய்திடும் போதினில் இதஞ் சொல்லி மாற்றிவிடும்' தோழனாகக் கள் உதவுகிறது; கலை உதவுகிறது. அதனால்தான் பண்டைப் புலவர்கள் கள்ளையும் தீயையும் சேர்த்து நல்ல காவியம் செய்தார்கள். பாரசீகக் கவிஞன் உமார், "கலசம் நிறைய மது! சோலை! கவிதை! வேறு எங்கேயடா சொர்க்கம்?" என்று கள்ளைத் தனது பாடலில் இன்பத்தின் குறியீடாக மதித்துப் பாடியிருக்கிறான்.

'கவலைகள் அதிகமாகும்போது மனிதன் மதுபானக் கடைக்குள் நுழைகிறான்; கலைஞன் கவிதைக் கடைக்குள் நுழைகிறான்' என்று ஒரு ஜெர்மானியப் பேறிஞன் கருதுகிறான். மதுவும் கவிதையும் போதைப் பொருள்கள் தான். இரண்டும் கவலையை மறந்திருக்கச் செய்கின்றன.

கவிஞன் கவிதையாகிய கள்ளை அருந்தி அருந்தித் தன்னை மறக்க முயன்றிருக்கிறான். ஆனால் எல்லோ

ருக்கும் கவிதை கவலை தீர்க்கும் கள்ளாகப் பயன்பட வில்லை. உவகையின் வெறியிலே கவிதை பிறக்கலாம். கவலையின் உச்சத்திலேயும் கவிதை பிறக்கலாம். இரண்டு மற்ற ஒரு போதை நிலையிலும் கவிதை பிறக்கலாம், இந்தப் போதை முறையில், கவிதை கவிஞனுக்குப் புகலிடமாய் விடுகிறது.

கவிதை என்பது கவிஞனின் ஆத்ம உணர்ச்சிகளின் மொழி [பெயர்ப்பு என்று கருதுகிறோம். அதே கவிதை கவிஞனுக்குக் கவலையை மறக்கும் கஞ்சாவாக, மயக்க மருந்தாகவும் உபயோகப்படுகிறது.

மேற்கூறிய கருத்து அனைத்தையும் தூல வடிவிலே புரிந்துகொள்ள நமது கவி பாரதியாரையே உதாரணம் காட்டலாம். பாரதியாரின் பல கவிதைகள் அவருக்குக் கவலையை மறக்கச் செய்யும் போதைப் பொருளாகவே பயன்பட்டிருக்கின்றன. பாரதி கவிஞரானாலும், அவரும் உப்புக்கும் புளிக்கும் கவலைபடக்கூடிய மனிதர்தானே!

வாழ்க்கையில் சுகத்தை விரும்பி ஏங்கியவர் அவர். அந்தச் சுகத்தை அடைய முடியாத ஆசைகளின் எதிரொலிகளாகத்தான் அவருடைய பல கவிதைகளும் எழுந்தன. இயற்கையை மாயை என்று அஞ்சிய கூட்டத்தைச் சேர்ந்தவரல்லர் பாரதி. ''ஊருஞ் சதமல்ல, உற்றார் சதமல்ல'' என்று வறட்டு வேதாந்தம் கற்றவரல்லர் பாரதி. 'செத்தபிறகு சிவலோகம் வைகுந்தம்' என்று சொல்பவருக்கு ஈமச் சங்கு எடுத்து ஊதியவர். மக்களும் மனைவியும் மனிதனை ஒண்டவந்த பிடாரிகளல்ல, அவனுக்கு ஊக்கமளிக்கும் தெய்வச் சிற்பங்கள் என்று உணர்ந்தவர். சிலை போல நிற்கும் மனைவியும் பிள்ளைக்

கனியமுதாக விளங்கும் குழந்தைகளும் அவருக்கு மாயைத் தோற்றமாகவோ, கானல் நீராகவோ தோன்றவில்லை. அவர்களெல்லாம் 'பொய்' யின் உருவெளித் தோற்றங்களாகவே, அவருக்குப் படவில்லை. தேள் கொட்டினால் கடுக்கும் என்று நன்கு உணர்ந்தவர். உலகம் அவருக்குத் துன்ப மயமாகக் காட்சியளிக்கவில்லை.

"ஒன்று பரம்பொருள்; நாமதன் மக்கள்
உலகு இன்பக் கேணி"

என்று கூறியவர்.

"தின்று விளையாடி இன்புற்றிருந்து வாழ்வீர்"
தீமை யெலாம் அழிந்து போகும்"

என்று அடித்துப் பேசினவர்.

வாழ்க்கை அவருக்கு இன்பத்தின் குறியீடாகத் தோன்றியது. உலகத்தை அவர் மதுவாகக் கருதினார். உலகத்து இன்பத்தில் மூழ்கித் திளைத்து, கவலையை மறக்க நினைத்தார்.

"மாதரோடு மயங்கிக் களித்தும்
மதுர நல்லிசை பாடிக்குதித்தும்
காதல் செய்தும் பெறும் பல இன்பம்
கள்ளில் இன்பம் கலைகளின் இன்பம்
பூதலத்தினை ஆள்வதில் இன்பம்
பொய்மையல்ல—இவ்வின்பங்கள் எல்லாம்"

என்று பாடினார்.

உலகத்தின் இன்பச் சரக்குகளில் தெய்வ உணர்ச்சி அவருக்குத் தென்பட்டது.

"மது நமக்கு, மது நமக்கு
மதுநமக்கு விண்ணெலாம்
மது நமக்கோர் தோல்வி வெற்றி,
மதுநமக்கு வினையெலாம்"

என்றெல்லாம் இன்பத்திற்கும் துன்பத்திற்கும் வளைந்து கொடுத்து, வாழ்க்கை இன்பத்தை பருகத் துடித்தவர் கவிஞர் பாரதி.

பாரதியாருக்குக் கவிதை கவலையை மறக்கும் புகலிடமாயிருந்தது என்பதற்கு அவர் கவிதை பற்றியும் பராசக்தி பற்றியும் பாடிய பாடல்களே போதிய சான்றாகும். "மொந்தைப் பழைய கள்ளைப்போல, மோடி கிறுக்கும்" கவிதை யெனும் மதுவெறியால் பாரதியார் தம்மை மறந்து விட எண்ணினார்.

"பராசக்தி! ஓயாமல் கவிதை எழுதிக்கொண்டிருக்க மாட்டாயா? கடன்காரர் தொல்லையும் அத்துடன் வந்து கலந்தது. வைத்தியனுக்குக் கொடுக்கப் பணமில்லை. குழப்பம், குழப்பம் — தீராத குழப்பம்! எத்தனை நாட்கள்! எத்தனை மாதங்கள்! எத்தனை வருஷங்கள்!" இது பாரதி எழுதிவைத்த தினசரிக் குறிப்பு.

எனினும், கவிதையெனும் மதுச்சாலையிலும் நுழைய முடியாத ஈனக் கவலைகள் மனப் பக்குவத்தை மழுங்க அடிக்க முயலும்போது, பாரதியார் தூண்டிற் புழுவாய்த் தான் துடித்திருக்க வேண்டும். இல்லாவிடில் கவிதாதேவியின் அருளை வேண்டி,

"மானிடர் குழாத்தின் மறைவுறத் தனியிருந்து
எண்ணிலா இன்பத் திருங்கடற் றிளைத்தோம்

நின்னொடு களித்து நினைவிழந்திருந்த
எனைத்துயர்ப் படுத்த வந்தெய்தியது, உலகில்
கொடியன யாவுளும் கொடியதாம் மிடிமை ''

என்றெல்லாம் பாரதி பாடியிருக்கவே முடியாது.

இம்மாதிரித் துன்ப வேளைகளில் கவிதையும் கூடக் கைவிட்ட 'மிடிமை வந்தெய்திய கொடிய' காலங்களில் பராசக்தி நாம நம்பிக்கையே பாரதிக்கு வாழ்க்கையில் இனிப்பை யூட்டி வந்திருக்க வேண்டும். சத்யாக்ரகப் போரில் தடியடி பெறும் தேசத் தியாகிக்கு 'வந்தே மாதரம்' என்ற கோஷம் எவ்வித நம்பிக்கையையும் ஊக்கத்தையும் ஊட்டி வந்திருக்க முடியுமோ, அவ்வளவு நம்பிக்கையையும் ஊக்கத்தையும் பாரதியாருக்குப் பராசக்தி நாமம் ஊட்டி வந்திருக்க வேண்டும்.

நாட்டின் க்ஷேமத்திற்காக மட்டும் பாரதியார் பாட வில்லை. மக்கள் உணவை மக்கள் பறிக்கும் வழக்கத்தை மாற்றியமைக்க மட்டும் பாடவில்லை. தம்மை மறக்கவும் பாடினர். தம்முடைய சுற்றுப்புறக் கவலைகளை மறக்க வெண்ணிப் 'பராசக்தி, பராசக்தி' என்று பாடினர். உண்மையிலேயே அம்மாதிரி நிலைமைக்காக பாரதியார் வருந்திய போதிலும், அவரால் அதைத் தவிர்க்க முடிய வில்லை. காரணம், அவரும் மனிதன். உள்ளத்தை வதை செய்யும் சிந்தனைப் புயலை அவரால் சமாளிக்க முடியவில்லை. ''என் கவலைகளைத் தீர்க்கவே வழியைக் காணேம். உலகத்து மக்களின் கவலையை எப்படித் தீர்ப்பது ?'' என்று அவர் கட்டாயம் நினைத்துத்தானிருக்கிருர். உலகத்து மக்கள் துயரை அவரால் காணச் சகிக்காவிடினும், அதைவிட

அவருடைய மனத்துயரையே அவரால் தாங்க முடியா திருந்தது.

“நாட்டு மக்கள் நலமுற்று வாழவும்,
நானிலத்தவர் மேநிலை எய்தவும்,
பாட்டிலே தனி இன்பத்தை நாட்டவும்,
பண்ணிலே களிகூட்டவும், வேண்டி நான்
மூட்டுமன்புக் கனலொடு வாணியை
முன்னுகின்ற பொழுதிலெலாம், குரல்
காட்டியன்னை பராசக்தி ஏழையேன்
கவிதையாவுந் தனக்கெனக் கேட்கின்றாள்.”

என்று பாடியதின் காரணம் உலகத்துச் சிக்கலிலே சிக்கிக் கிடந்த பாரதியின், தம்மைச் சமாளிக்க முடியாத நிலைமையும் பிறரின் மீதுள்ள அனுதாபமுமேயாகும்.

பாரதியாரைப்பற்றி இன்று பல விஷயங்கள் வருகின்றன. அவர் “மக்களுக்காகப் பாடினார். முப்பத்து முக்கோடி ஜனங்களின் நன்மைக்காக தனது வாழ்வையே அற்பணம் செய்தார்” என்றெல்லாம் விமர்சனங்களும் செய்திகளும் வருகின்றன. ஆனால் இத்தனைக்கும் மேலே அவர் தம்மை மறந்து உலகத்தை மறந்து, கவிதையைக் கஞ்சாவாக, போதைப் பொருளாகவும் கொண்டிருந்தார் என்பதற்கு மேற்கூறிய விரிவான விமர்சனமே போதும். நம் நாட்டுக் கவிதைகள் பலவுமே இம்மாதிரியான கஞ்சாவாகவே இருந்து வந்திருக்கின்றன. கடவுள்மீது பாடினாலும் காதல்மீது பாடினாலும் நம் கவிதைகள் பல கஞ்சாக் கவிதைகள். நமது புலவர்களும் கவிதையைப் புகலிடமாகக் கொள்ளும் (Escapism) வழியில்தான் சென்று விட்டார்கள். காரணம் நமது புலவர்களுக்கு ஈனக் கவலைகள் அதிகம். அந்தக் கவலையை மறப்பதற்குக் கடவுளோ, கள்ளோ,

காமமோ கவிப் பொருளாய் நின்று அவர்களுக்கு உதவியிருக்கிறது.

எனினும் இம்மாதிரியான கஞ்சாக்கவிதை வரவேற்கத் தக்கதல்ல. பசியை மறக்கடிக்க கஞ்சாவைப் போதைப் பொருளாய்க் கொண்டாலும், கஞ்சாவின் மூலம் பசியைப் போக்கடிக்க முடியாது. உள்ளத்துக்கு வேண்டியது அறிவென்னும் உணவு. அந்த உணவை அளிக்காமல், வெறும் கஞ்சாக் கவிதையையே கொடுத்தால், சமூகத்தின் உள்ளம் நாளடைவில் உள்ளூர அரித்துப்போகுமே தவிர வளராது. ஆகவே, கவிதைகள் வெறும் போதைப் பொரு ளாகப் போகாமல் சமூகத்துக்குத் தெம்பும் திறமும் தேடித் தரும் வழியில் மாறவேண்டும். அப்போதுதான் சமுதாயம் நோயற்று வாழ முடியும்.

இலக்கியம் பிறந்த கதை

மனிதன் எப்படி இயற்கையோடு ஒட்டி வாழக் கற்றுக் கொண்டான்? இயற்கைக்கு அவன் பணிந்து செல்கிறானா, இல்லை — அதை வெல்லுகிறானா? பரம்பொருள் என்னும் ஒன்றுதான் இவனைக் கற்பித்ததா, இவன்தான் பரம் பொருளைக் கற்பித்தானா? என்றெல்லாம் பல கேள்விகள். இவையெல்லாம் என்றும் விடியாதவை. இந்தக் கேள்விக ளெல்லாம் மனிதவர்க்கம் பூண்டற்றுப் போனாலன்றி மறையாத புதிர்கள். எனினும், இவை போன்ற கேள்வி களுக்கெல்லாம் தத்துவதரிசிகளும், வியாக்கியான கர்த்தர் களும், இலக்கிய பிர்மாக்களும் விடையளிக்க முயன் றார்கள்; முயன்றும் வருகிறார்கள். இந்த கேள்விகளெல் லாம் கணத்துக்குக் கணம் மாறும் வெறும் ஷேர் மார்க்கட் நிலவரக் குழப்பங்கள் போலல்ல; மனித அறிவுக்கு உணவும், ஊக்கமும் அளிக்கும் அழியாத உண்மைகள் அல்லது ஊகங்கள். மேலும் இந்த ஊகங்களும் உண்மை களுமே, மனிதனின் சிந்தனைக் குகையில் புடமிட்ட சூரணங்கள்தான். மனிதனின் சிந்தனைசக்தி நித்யமானது. எந்தத் துர்வாசராலும் மக்கி மடிந்து போகும்படி சபிக்க முடியாதது. மனிதனுடைய உயர்வே, 'மனிதன் சிந்தனை செய்யும் பிராணி' என்பதைப் பொறுத்ததுதான். மனிதன் சென்றதைச் சிந்திக்கிறான்; செல்பவற்றைச் சிந்திக்கிறான்; செல்லப் போகிறவற்றையும் சிந்தித்துப் பார்க்கிறான்.

இந்தச் சிந்தனையில் எழுந்த எண்ணங்களைப் பிறருக்கு எடுத்துக் கூறவேண்டும் என்ற ஆசை அவனைப் பிடித்து உந்துகிறது. இப்படி நெஞ்சில் இடம் பெற்று, சிந்தனை என்ற வாலைகுழாயின் மூலமாய் வடித்தெடுத்த மதுச் சரக்குத்தான், கலைகள்.

'மனிதன் சிந்திக்கிருன்; சிந்திப்பதைப் பிறருக்கும் எடுத்துக்கூற விரும்புகிருன்; சமயங்களில் செயல் வடிவாக்கவும் முனைகிருன்' என்ற அடிப்படையில் எழுந்தவைதான் இன்றைய மனித சமுதாயத்தின் வளர்ச்சி, வீழ்ச்சி, கலைகள், இலக்கியங்கள் எல்லாம். இந்த நோக்கிலே, அதாவது சிந்தனை என்ற பாதையிலிருந்து விலகாமல் ஒட்டிச் சென்ருேமாஞல், 'கனவு' என்ற ஒரு நிலை இருப்பது தென்படும். கனவு என்றவுடன் ராத்தூக்கக் கலக்கத்தில் காணும் சொப்பனவஸ்தையைப் பற்றிப் பேச்சில்லை. 'கனவு' என்ற பதத்திற்கு 'நனவு அல்லாதது' என்ற எதிர் மறைப் பொருள் கொண்டு பார்த்தால், 'நடக்கக் கூடிய,' 'நடக்கக் கூடாது,' எனினும் 'நடக்காத' ஒன்றைப்பற்றி மனிதன் சிந்தனை செய்வதுதான் கனவு என்று கொள்ளலாம். ஆதி மனிதன் முதல் இன்றைய மனிதன் வரை எல்லோரும் சிந்திக்கிருர்கள்; கனவு காண்கிருர்கள். நாம் இப்படி வாழவேண்டும், இப்படியெல்லாம் வாழ்ந்தால் நன்ருயிருக்கும் என்றெல்லாம் கனவு காண்கிருன். இந்தக் கனவுகளின் உறுத்தலால் விளைந்தவைதான் இன்றைய விஞ்ஞானமும், இலக்கியமும். விஞ்ஞானம் என்பது மனிதக் கனவுகளைச் செயல் முறையில் சோதித்ததின் விளைவாக எழுந்த, திட்டவட்டமான உண்மைகளின்மேல் எழுந்த ஒரு சாஸ்திரம்; இயற்கையின் நுட்ப திட்பங்களை மனிதன் கண்ட அளவுக்கு எடுத்துக் கூறுவதே பௌதிகம்.

ஆனல் இ ல க் கி ய ம் அ ப் ப டி ய ல் ல . இறுதி கண்ட முடிவுதான் அதற்கு அஸ்திவாரமாயிருக்க வேண்டியதில்லை. கனவு நிலையே போதும்.

தரையில் நடந்த மனிதன் பறக்கும் பறவையைப் பார்த்தான்; தானும் பறக்க எண்ணினன். நீந்தும் மீனைப் பார்த்தான்; தானும் நீந்த எண்ணினன். அடைய முடியாத இந்த ஆசைகள் அவன் மனத்திலே பரம்பரை பரம்பரையாய் எதிரொலித்து வந்திருக்கின்றன. ப ற க் க மு டி ய ா த மனிதன்தான் பறக்கும் மந்திர ஜமுக்காளத்தையும், புஷ்ப விமானத்தையும் கற்பித்திருக்கிருன்; நோய்களைக் குணப் படுத்த முடியாதவனுக்குத்தான் ச ஞ் சீ வி பர்வதத்தைப் பற்றிக் கனவு காண முடியும்; எதிரியை எந்த விதத்தில் கொல்லுவது என்று திகைப்பவனுக்குத்தான் சக்கராயு தத்தைப் பற்றிய நினைவு எழும். வானத்தில் பட்டம் வளைந்து நிமிர்ந்து நீந்தும்போது, பட்டத்தைப் பறக்க விடும் பையனுடைய ம ன மு ம் எப்படி பட்டத்தின் அசை வோடு நீந்திக்கொண்டிருக்குமோ, அந்த மாதிரியே இந்த சிருஷ்டிகளும், தன்னுடைய ஆசைகளை மனிதன் இப்படிப் பட்ட கனவு கோட்டைகளின்மேல் நிறுத்தி வைத்தான். அதன் விளைவே பண்டை இலக்கியம்; 'மித்தாலஜி' என்று கூறப்படும் இதிகாசக் க தை க ள் . இவைகள் கனவுகள்தான்; எனினும் இவற்ருல் பயனில்லை என்று ஒதுக்கிவிட முடியாது. பண்டை மனிதனின் அபிலாஷை களும் ஆசாபாசங்களும் எந்த நிலையில் இருந்தன என்பதை இக்கதைகள் கா ட் டு ம் . வாழையடி வாழையாக வரும் தன் வம்சத்தில் யாரேனும் தன் ஆசையை, பிரத்தி யட்சப் பி ர ம ா ண ம ா க் கி விடுவான் என்ற ஆர்வமும் நம்பிக்கையும் அவனுக்கிருந்திருக்கவேண்டும். இலக்கிய

வளர்ச்சியே இந்தக் கனவுகளின் அடிப்படையிலேதான் ஆரம்பமாயிற்று. இந்தக் கனவுகளை வெளியிட பாஷை ஒரு கருவியாக அமைந்தது. பாஷையின் அடிப்படையாக எழுந்த இந்தக் கனவுகளே இலக்கியம். இலக்கியம் பிறந்த கதை இது.

கிளியந்தட்டு விவகாரம்

இனி இலக்கியத்தின் கட்டுக்கோப்பு லக்ஷணம் இலக்கணம் முதலியன எப்படியிருக்கவேண்டும் என்ற கேள்வியை இந்த அடிப்படையில் எழுப்பலாம்; எழுப்பாமலிருப்பதே நல்லது. ஏனெனில், காரண காரியத் தொடர்பைக் கொண்டு ஒரு பரந்த விஷயத்திற்கு இலக்கணம் வகுத்துவிட முடியும் என்று எண்ணுவதைப்போல் முட்டாள்தனம் வேறு கிடையாது. எனினும் இந்தப் புத்திசாலித்தனமான முட்டாள்தனத்தை உலகில் எல்லோருமே செய்து வந்திருக்கிறார்கள். அவர்களை வாழ்த்த வேண்டும்; குற்றம் சொல்ல முடியாது, காரணம், அவர்கள் மனசில் பட்டதைச் சொல்லியிருக்கிறார்கள். கடவுள், இலக்கியம் இரண்டும் அவ்வளவு விசாலமானவை; பரந்தவை; அனுதியான தத்துவம். இந்த தத்துவங்களைப்பற்றிய விசாரணையிலிறங்குவதும் அவசியம். ஆனால், அவற்றை 'ஈரிரண்டு நாலு, நாலிரண்டு எட்டு' என்ற கணித வாய்ப்பாட்டைப் போல வகுத்துக் கூறிவிட முடியாது. எனினும் திருப்தி தரும் பதிலளிக்க முயலலாம். பரிபூரணத்துவம் என்ற அந்தத்தை எந்த விளக்க வியாக்கியானமும் எய்திவிட முடியாது. 'ஒவ்வொரு விஷயத்திலும் எந்தக் காலத்திலும் ஓரளவு உண்மை கண்டுபிடிக்கப் படாமலே மிஞ்சி நிற்கிறது' என்ற ஒரு பிரஞ்சு ஆசிரியன் கூறுகிறான். இதுதான் உண்மை. அணு தத்துவம்

நாளுக்கு நாள் விருத்தி எய்தி வருவதையும் நாம் பார்த்து வருகிறோம். விஞ்ஞானம் வளர்கிறது. ஆனால் அணுகுண்டுதான் இந்தத் தத்துவத்தின் சிகரக்கும்பம் என்று சொல்லிவிட முடியுமா? அது போலத்தான் இலக்கிய வளர்ச்சியும்.

ஆதலால் இலக்கியத்தைப் பற்றியும் நாம் திருப்தியான பதில் அளித்துவிட முடியாது. காரணம் சூத்திர வகுப்பே இலக்கிய வளர்ச்சியைப் பொறுத்து அமைவதுதான். செங்கல்லும் சுண்ணும்பும் கொண்டு வீட்டைக் கட்ட முடியுமே ஒழிய, இஞ்சினீயரின் பிளானைக்கொண்டு வீடு கட்டிவிட முடியாது. எனினும் இன்று நம் கண் முன்னே பல நூல்கள் படிப்பதற்கு இருக்கின்றன. ஆதலால் இலக்கியத்தில் இன்றைய வரையிலும் நாம் கண்டுள்ள உயர்வு, வீழ்ச்சிகளை வைத்துத்தான் இலக்கணம் சொல்ல முடியும். இலக்கியம் கண்டதற்குத்தான் இலக்கணமே யன்றி, இலக்கணத்துக்குத் தக்க இலக்கியம் அல்ல. இலக்கணம் என்பது ஒரு செருப்பு. பாதம் வளர வளர அதுவும் வளர வேண்டும்; மாற்றப்பட வேண்டும். ஆனால், அது வளராமற் காலைக் கடித்ததென்றால், அதைக் கழற்றி எறிந்துவிடுவதே மேல். எனினும் காலுக்குத் தக்க செருப்பு வேண்டும் என்பதையும் மறந்துவிடக்கூடாது.

எந்தக் கலையும் மனிதனுடைய சிந்தனையில் பிறந்து 'கண் மூக்கு' உள்ள ஒரு உருவம் பெற்றதோடு, உயிரும் பெய்யப் பெற்றதுதான் என்றே சொல்லவேண்டும். அதாவது இதய அனுபவத்தின் வெளியீடு. மனித சிந்தனை வழியாகப் பிறவாதது கலையல்ல. உணர்ச்சிக் குழப்பங்கள் உணர்ச்சிக் கலப்புக்களின் வார்ப்பு, அமைப்பு, விஸ்தீர்ணம்

இவையெல்லாம் கர்த்தாவின் மனோபாவத்துக்கு விட்டுவிட வேண்டியவை. விடாவிடில் அந்தச் சுதந்திரத்தை அவர்கள் தாமாகவே தட்டிப் பறித்துக் கொள்வார்கள். ஆனால் கட்டுக்கோப்புக்கு ஒரு உருவம் வேண்டும் என்பதையும் எந்தக் கலைஞனும் ஒப்புக்கொண்டே தீரவேண்டும். அரங்கின்றி வட்டாடிவிட முடியாது. இந்தக் கட்டுக் கோப்பு இப்படித்தானிருக்க வேண்டும் என்று வாதாடு வதும் கூடாது. எனினும் பல கட்டுக் கோப்புக்கள் ஒன்றை யொன்று தழுவி நிற்கின்றன; சில தனித்தும் நிற்கின்றன.

இலக்கணம் ஒரு வேலி; சட்டம் மனிதன் எப்படி நியாய ஸ்தாபனத்துக்காக இல்லாவிட்டாலும் சமாதான ஸ்தாபனத்துக்காக கோர்ட்டை ஏற்படுத்திக் கொண்டானோ, அதுமாதிரித்தான் இலக்கியத்துக்கும் கூண்டு வகுத்துக் கொண்டான். இலக்கியக் கனவுகளும் அபிலாஷைகளும் விருத்தி அடைந்து, இலக்கியம் வளர வளரப் புதுப் புதுச் சட்டங்களும், சட்ட விஸ்தீரணமும் நெளிவு சுழிவு களும் தாமாகவே அமைந்து விடுகின்றன. ஆதலால் என்றைக்கும் இலக்கண விசாரம் அதிகம் தேவையில்லை; அதைப்பற்றி சர்ச்சை செய்வது வெறும் கிளியந்தட்டு விவகாரம்.

சாகா வரம்

இலக்கிய வரம்பைப் பொறுத்த வரையிலும் எல்லாமே கலைஞனின் மனோபாவத்துக்கு விட்டுவிட வேண்டியதுதான். இலக்கியத்தின் உயிர் நிலையைப் பற்றித்தான் நாம் பேச முடியும். ஜீவ நாடியின் துடிப்பு கலைஞனுடைய சிருஷ்டி வல்லமையைப் பொறுத்தது. அந்தத் துடிப்பின் பிரதி பலிப்பினால்தான் இலக்கிய ஆசிரியனுக்குப் பெயர்

கிடைக்கிறது. உலக இலக்கியத்தில் இப்படிப் பெயர் பெற்றவர் பலர். உலக மகா சிருஷ்டி கர்த்தாக்களின் நூல்களை நாம் நேரடியாகவும் மொழிபெயர்ப்பு மூலமாகவும் படித்திருக்கிறோம். ஷேக்ஸ்பியர், கம்பன், மில்டன் முதலியோரெல்லாம் மனித உள்ளத்தின் ஆழத்தின், மனித சமுதாயம் சிந்திக்க ஆரம்பித்த காலத்திலிருந்து, சிக்கல் அவிழாமல் கிடக்கும் எண்ணங்களின் குணபாவத்தைத்தான் தங்கள் நூல்களில் வடித்திருக்கிறார்கள். ஆனால் அவைகளெல்லாம் பரிசோதனைகள்; மிஞ்சியவை அதன் மூலம் கிடைக்கும் அனுமானங்கள்தான். அவை அனுமானங்கள் என்று கூறினால், வருத்தமடைவோர் உண்டு. இருந்தாலும் அவை வெறும் பரிசோதனைகளிலிருந்து எழுந்த அனுமானங்கள்தான். உலக இலக்கியங்களின் சிரஞ்ஜீவித்துவமே, எந்த விதமான காலதேச வர்த்தமானத்தாலும் சிதைவுபட்டுவிடாத, மனித குணங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவற்றைப் பொறுத்ததுதான். உலக மகா சிருஷ்டி கர்த்தர்கள் இதைத்தான் செய்திருக்கிறார்கள்.

மேலும், மனித சமுதாயம் என்றைக்கும் எட்ட முடியாத குணபாவங்களை, லக்ஷிய வடிவங்களாகிய பாத்திர சிருஷ்டியில் தேக்கி விடுகிறார்கள். இந்த லக்ஷிய வடிவம் ஒரு ராமனாகவோ, புருட்டஸாகவோ இருக்கலாம். அவர்களை நாம் சாதாரண மனிதவர்க்கத்தோடு ஒப்பிட முடியாது; ஒப்பிடக் கூடாது. ஆனால், அந்த லக்ஷிய வடிவங்களை ஆராய்ந்து பார்த்தால் அவை மனிதன் அடைய விரும்பும் நித்ய ஆசைகளின் கல்யாண ரூபமாகத்தான் தோன்றும். அவர்கள் மனிதர்களாக உலவுவதில்லை. எனினும் மனிதன் என்ற பிராணி அவர்களைத் தன் வர்க்கத்

தோடு சேர்க்க எண்ணுகிறது. மிஞ்சிக் கேட்டால், அது 'அதி மனுஷ தத்துவம்' என்கிருன். காரணம் தானும் அந்தத் தத்துவத்தை அடையவேண்டும் என்ற அழியாத ஆசைதான். அந்த ஆசை நித்யமானது. ஆதலின் கற்பனையில் வடித்த அந்த லக்ஷிய வடிவங்களும் சாகாவரம் பெற்று விடுகின்றன. அந்த லக்ஷிய வடிவங்களை, 'நாலுபேர் சுமக்கும் இந்த மூட்டை'யை நிறுக்கும் படிக்கல்லாலேயே நிறுக்க முயன்று பின்னடைகிருர்கள். அப்போதுதான் "ராமனும், லக்ஷ்மணனும்! எல்லாம் பொய்!" என்று சீறுகிருர்கள். பொய்தான். பாத்திர வகுப்பு பொய்யா யிருக்கலாம். ஆனல் அது மனித உள்ளத்தின் நித்யக் கனவுகளை உருவாக்கிய உண்மையான குணசிருஷ்டி என்பதை யாவது உணர்ந்து கொள்ள வேண்டும். இது உலக மகா இலக்கியங்களுக்கெல்லாம் அடிப்படையானது. காரணம் மனுஷ குணங்களின் அடிப்படையான தன்மை ஒன்றுதான். உலக இலக்கியங்களின் பாத்திரங்களும் கருத்துக்களும், எட்டாப் பழமாகவும் இறக்காத தேஜைகவும் இருக்கும் வரையிலும்தான், அவைகளின் வாழ்வும் கிராக்கியும் நிலைத்திருக்கும்.

கிழக்கும் மேற்கும்

எனினும் இந்த இலக்கியங்களில் வரும் லக்ஷிய பாத்திரங்கள் நடையுடை பாவனைகளால் வேருகத் தோன்ற லாம். 'கல்ச்சர்' (Culture) என்று சொல்லப்படும் பண்பை ஒட்டிவரும் குணங்களை மட்டும் நாம் உணர முடிவ தில்லை. காரணம் பண்புடைமை என்பது ஒவ்வொரு நாட்டிற்கும் தனி. எவ்வளவு பரந்த நோக்கில் பார்த் தாலும் மேல் நாட்டுக் கலாசாரமும் நம் நாட்டுக் கலா சாரமும் ஒட்டவே ஒட்டாது. கவிதை எல்லாம் பண்பாட்டின்

அடிப்படையில் எழுந்தவைகளாக இருப்பதால்தான் மேல் நாட்டுக் கவிகள் பலரை நாம் புரிந்து கொள்ள முடிய வில்லை. எத்தனை சூட்டும், கோட்டும் போட்டுக் கொண்டாலுங்கூட, மேல் நாட்டுக் கலாசாரம் நமக்குப் புரியாது. ஆங்கிலப் பெண்களோடு கை கோத்துக்கொண்டு எத்தனை ஆட்டம் போட்டாலும் ஆங்கில நடனமும், சங்கீதமும் நம் இதயத்தைத் தொட்டுவிடாது; காட்டு மிராண்டித் தனமாய்த்தான் தோன்றும். அது போலத்தான் பெவர்லி நிக்கல்சுக்கு மட்டுமல்ல, ஆங்கிலேயர் அனைவருக்கும் நமது சங்கீதம் கசாப்புக்கடையில் கொலையுண்ணும் ஆடுகளின் பரிதாபக் குரலாகவே தோன்றும். இதனால், மேல்நாட்டு இலக்கியத்தை முற்றும் புரிந்து கொண்டோம் என்று சொல்லுவது தவறு. இரண்டு கலாசாரங்களும் அடிப்படையிலேயே வேறு பட்டவை.

இலக்கியத்தில் இந்த வேற்றுமை நிறைய இருப்பதைக் காணலாம். மேல் நாட்டில் இலக்கியத்தை 'துன்பியல்' 'இன்பியல்' என்று பாகுபடுத்தி இருக்கிறார்கள். சோக முடிவைக் கொண்டது துன்பியல். 'சுபம்' என்று தீர்க்க மங்களமாகக் கோடிட்டு முடிப்பது இன்பியல். இந்தத் துவைத நிலை கீழ்நாட்டு இலக்கியத்தில் கிடையாது. இந்த ஒருமை நிலையானது 'எப்போதும் முடிவிலே இன்பம்' என்ற கீழ்நாட்டுத் தத்துவ தரிசனத்தின் அடிப்படையில் எழுந்தது என்றே கொள்ளலாம், 'மேல் நாட்டார் வாழ்க்கையை அதன் ஸ்தூல வடிவில் மட்டுமே பார்க்கிறார்கள், அதாவது வாழ்க்கையை வாழ்க்கையாகவே பார்க்கிறார்கள். ஆனால் நம் நாட்டார் வாழ்க்கையை வாழ்க்கையாக மட்டும் பார்ப்பதில்லை. வேறு எதனோடோ ஒட்டியும் பார்க்கிறார்கள்' என்று ஆராய்ச்சியாளர்கள்

கூறுவார்கள், இந்தக் கூற்றிலும் உண்மை இருக்கிறது. நம் நாட்டில் எந்தக் கதையை எடுத்தாலும் 'சுபம், சுபம், சுபம்!' என்று கோடு கிழித்துக் காட்டுவது சம்பிரதாயமாய் விட்டது. காரணம் மகா காவியங்களில் வரும் லக்ஷிய வடிவங்கள் தரும வடிவங்களாகவே நடமாடுகின்றன. தரும வடிவங்களின் வீழ்ச்சியைச் சித்திரித்துவிட்டால் மக்கள் மனதில் தரும ஜயத்தைப்பற்றி அவநம்பிக்கை விழுந்து விடக் கூடாதே என்ற விசாரந்தான் இதற்குக் காரணமா யிருந்திருக்கவேண்டும். எத்தனை கோரங்கள் நேர்ந்தும் காவிய நாயகனே உயிரை இழந்து விட்டாலும் பரம சிவனையோ, சஞ்சீவி பர்வதத்தையோ வரவழைத்து, கதையைக் கொட்டு மேளத்துடன் வாழி பாடி முடிப்பது நம் நாட்டு வழக்கமாய் இருந்து வந்திருக்கிறது. நமது இலக்கியத்தில் ஹாம்லெத்தின் மரணத்தைக் காண முடியாது. 'சத்தியம் வெல்லும்' 'தருமம் தலைகாக்கும்' என்னும் நீதி வாக்கியங்களுக்கு உபாக்கியானமாக, நமது இலக்கியங்கள் தோன்றின. எனினும் 'தருமம் ஏன் வெல்ல வேண்டும்?' என்ற கேள்விக் குறி அறிவு வளர்ச்சி முதிர்ந்த இந்தக் காலத்தில்தான் எழமுடியும்.

ஆதலின் மேல் நாட்டுக் காவிய லக்ஷணங்களை வைத்துக் கொண்டு நம் நாட்டுக் காவிய லக்ஷியங்களை அளவிடக் கூடாது. அது கஜக்கோலைக்கொண்டு, தச்சு முழத்தை முழம் போடும் வித்தையாகத்தான் இருக்கும். எனினும் அடிப்படையான இலக்கியப் பண்புகளை மேல் நாட்டார் எப்படிக் கையாண்டு வந்திருக்கிறார்கள் என்பதை அறிந்து கொள்வது நலம். ஒற்றுமை வேற்றுமை கண்டு கொள் வது விமர்சன வரம்புக்கு மீறியதல்ல. முழம் போட்டுப் பார்ப்பதுதான் தப்பு.

தமிழ்க் காவிய லக்ஷணங்களை விமர்சன ரீதியில் சீர் தூக்கி எடைபோட்டுப் பார்ப்பதற்குத் தமிழனுடைய துலைக்கோல் சரியில்லை என்றே சொல்லலாம். நம் ஊர் தராசும் படியும் இல்லையென்பதற்காக மேல்நாட்டு பாலென்ஸைக் கொண்டு பவுண்டுக் கணக்குப் பார்க்க முடியாது. இலக்கிய விவகாரம் அவ்வளவு சுளுவில் நிறைபோடக் கூடிய விஷயம் அல்ல; ஆசிரியனின் மதிப்பையும், வெள்ளி நாணயத்தை ஸ்டர்லிங் கணக்கில் பதிவு செய்யும் பொருளாதாரத் தகிடுதத்தம் போல அளவிட்டுவிட முடியாது. இந்த இருபதாம் நூற்றுண்டில் ஆங்கிலம் கற்ற தமிழர் சிலர் முயல்கிருர்கள். அது தப்பு.

கவிதை

'ரோஜாப் பூவை முகர்ந்து பார்க்கலாம், கசக்கி எறிந்துவிடக் கூடாது' என்பார்கள்.

'கவிதையை ரசிக்கலாம். ஆனந்தப் படலாம். புகழலாம். ஆனால் அதை அக்குவேறு ஆணிவேருகப் பிரித்து ஆராய ஆரம்பித்துவிட்டால், அது ஏதோ ரசாயன சாஸ்திரியின் கையில் நறுமலரைக் கொடுத்த கணக்குத்தான்' என்று தமிழ் ரசிகமணிகள் கூறி வருகிருர்கள்.

ஆனல், அனுபவம் என்பது ஒரு வரையறைக்குட்பட்டதன்று. ரோஜா மலரின் மெல்லிய நறுமணத்தையும் அழகையும் ரசிக்கும் ரசிகர்கள் இருந்தாலும், அதன் மற்றச் 'சீர்' களையும் அறிந்து கூறும் அறிஞர்களும் தேவைதான்.

கவிதை விஷயமும் இப்படித்தான். கவிகளின் உயர்ந்த கவிதா மேதையை உலகத்துக்கு உணர்த்தி, அந்த ஆனந்த சாகரத்தில் மக்களை அமிழ்த்திவிட எண்ணும் சொல்லேருழவர்கள் ஒரு பக்கம் தமது சாம்ராஜ்யத்தைப் பரப்பி வரவே, தமிழ்க் கவிதை வளர்ச்சியை, அதன் ஏற்றத் தாழ்வை, தராதரத்தை விமர்சன ரீதியில் எடுத்துக் கூறும் ஓரிரு ஆசிரியர்களுக்கும் மதிப்பே இல்லாமல் போய்விடுகிறது. நெற்றிக் கண்ணைத் திறந்தாலும் குற்றம் குற்றமே என்று கூறும் நாவு படைத்த கீரவம்ச வாரிசுகள் இருந்த

போதிலும், ஜனசமூகத்தின் காரணமற்ற தூற்றுதலுக்குப் பயந்து தங்கள் கருத்துக்களை வெளியிடாதிருக்கிறார்கள். வெளியிட்டாலும், அதைச் சிறிதளவு செவிகொடுத்துக் கேட்டு, யோசனைக்கு வேலை கொடுக்கும் பிரகிருதிகளும் ரொம்பக் குறைவு.

கவிதை விஷயம்பற்றி எழுதுவதென்றால், மிகவும் கடினமான காரியம். அதிலும் விமர்சனரீதியில் எழுதுவது அதனினும் கடினம். கவிதையின் லக்ஷணம் இப்படியிப்படி யெல்லாம் இருக்க வேண்டும் என்று கூறுவதைவிட, கவிதையை ரசித்துவிட்டுப் போவதுமேல் என்று ரசிகர்கள் கருதிவிடலாம். ''காவியம் என்றால் என்ன?'' என்று கேட்டதற்கு. ''அது எப்படி இருக்குமோ, எனக்குத் தெரியாது. ஆனால், அது இந்த மாதிரித்தான் இருக்க வேண்டும்'' என்று ஹோமரின் இலியதைக் காட்டினான் மேல்நாட்டில் ஒருவன்.

அதுபோல, தமிழராகிய நாமும், இந்த நச்சுப்பிடித்த இலக்கிய சர்ச்சையை விட்டுவிட்டு, ''கவிதை என்பதை வரையறுக்க முடியாது. ஈரிரண்டு நாலு என்னும் வாய்ப் பாட்டுச் சூத்திரமல்ல கவிதை. கம்பனைப் பார். ஜெயங் கொண்டானைப் பார். அவர்கள் எழுதியவை, கவிதை எப்படி இருக்கவேண்டும் என்பதற்குச் சரியான சான்றுகள்'' என்று சுலபமாகக் கூறிக் கையை விரித்து விடலாம். அப்படிக் கையை விரித்து, 'ஆஹா ஓஹோ' என்று சிலர் கூச்சலிடப் போய்த்தான் இன்று தமிழ் நிலத்தில் காளான்களும், களைகளும் தலை நீட்ட ஆரம்பித்து விட்டன.

அப்படியானால், கவிதை என்பதுதான் என்ன? இந்தக் கேள்விக்கு நான் பதில் கூறிவிட முடியும் என்று

நீங்கள் எதிர்பார்த்தால், அது இருவருக்குமே தோல்வி தான். இருந்தாலும் இலக்கிய விமர்சகர்கள் இந்தக் கவிதை விவகாரத்தைப்பற்றி என்ன சொல்கிருர்கள் என்பதைத் தெரிந்துகொண்டால், ஓரளவு தெளிவு ஏற்படும். மனிதன் ஆறு அறிவுள்ள பிராணி. அதனுல்தான் அவன் ஆட்சி உலகத்தில் செல்லுபடி ஆகிறது. சிந்தனை செய்யும் இந்தப் பிராணி தனது சிந்தனைகளைப் பிறருக்கும் புலப்படுத்த வேண்டும் என்று துடிக்கிறது. 'தான் பெற்ற இன்பம் பெறுக இவ்வையகம்' என்ற சிந்தனைதான் அவனை மனித சமூகத்தோடு ஒட்டி வாழச் செய்கிறது. இந்த மனப் பான்மைதான் சகல கலைகளுக்கும் காரணம். கலை எனபது அனுபவத்தின் மொழி பெயர்ப்பு. அந்த மொழி பெயர்ப்பு கல்லிலும் செம்பிலும் சொல்லிலும் பொதிந்து கிடக்கலாம். அப்படிப் பொதிந்து, அவற்றைச் சாசுவத மாக்கும் திறமைதான் கலைஞனுடையது. நம்முடைய 'மொழி பெயர்ப்பெல்லாம்' மூங்கையான் பேசலுற்ற கதையாகத்தான் இருக்கும். அந்த மொழி பெயர்ப்பு சொல்லில் வரும்போது மொழியாகிறது. மொழியில் பல கலைகள். அதில் கவிதை தனிக்காட்டு ராஜா. ஏனெனில் கவிதையில் வார்த்தைகள் புஷ்டியான தாதுவுடன் சிரஞ்சீவியாய் வாழுகின்றன.

வார்த்தைகளுக்கு வேகம் தந்து, வலிவூட்டிச் செழிக்க வைப்பது கவிஞன் தொழில். வார்த்தைகளுக்கு வேகம் எங்கிருந்து வருகிறது? அதன் ஸ்தானத்திலிருந்துதான். 'போயே போனுன்' என்று சொல்லும்போது, அந்த வார்த்தையில் எவ்வளவு வலுவும் அர்த்த புஷ்டியும் அமைந்து கிடக்கின்றன! கவிஞன் அவன் கவிதைகளில் இதைத்தான் செய்கிருன். வார்த்தைகளின் மூர்ச்சையை

அறிந்து பிரயோகிக்கிருன். ராமன் "போயினன் என்ற போழ்தத்தே ஆவிபோனுன்" என்று தசரதனின் மரணத்தைக் கம்பன் குறிப்பிடும்போது, 'போயே போனுன்' என்ற வார்த்தையில் இருந்த வேகத்தைவிட, பன்மடங்கு வேகத்தை நாம் உணர முடிகிறதல்லவா? நாணயங்களைப் போலப் பழகிப் பழகி உருவழிந்து மெருகேறிப் போன வார்த்தைகள் கவிதையிலே வரும்போது, நம்மையே ஏமாற்றி, புத்தம் புதிதாகத் தோன்றுவதுபோல் பிரமை தட்டுகிறதல்லவா? அது ஏன்? அந்த வார்த்தை வழக்கில் தனக்குரிய ஸ்தானத்தைவிட, கவிதையில் உயர்ந்த பதவியை அடைகிறது; அதிகாரம் பெறுகிறது. அதனுல் வலுவும், வேகமும் பெறுகிறது.

இந்த வலுவையும் வேகத்தையும் கவிஞன் எங்கிருந்து எப்படிப் புகட்டுகிருன்? இந்த வலுவையும் வேகத்தையும் கொண்டுவர, கவிஞனுக்கு இலக்கணம்—யாப்பு முறை ஓரளவு பயன்படுகிறது. யாப்பு முறை வார்த்தைகளை மாத்திரை அளவில் தடுத்து நிறுத்தி, அதற்குப் புதிய வேகத்தைக் கூட்டித்தர உதவுகிறது. ராஜரத்தினம் பிள்ளை தோடி ராக ஆலாபனத்தை மூன்று மணிநேரம் வாசிக்கும்போது நமக்கு ஆனந்தம் உண்டாவானேன்? சுர ஸ்தானங்களையும் ராக மூர்ச்சைகளையும் தெரிந்த அந்த எல்லைக் கோட்டுக்குள்ளே அசகாய சூரத்தனங்கள் செய்வதனுல் தான், அந்த நாத சஞ்சாரத்தைக் கேட்டு ஆனந்திக்கிருேம். சதுரங்கக் காய்கள் ஒவ்வொன்றிற்கும் ஒவ்வொரு சக்தியை அளித்து, அவற்றைக் குறிப்பிட்ட எல்லைக் கோட்டுக்குள் உலவச் சொல்லி, பெரும் போர்களை நிகழ்த்தும் போதும் ஆனந்தம் உண்டாகிறது அல்லவா? அது போலத்தான் கவிதையிலும் வார்த்தைகளை அதனதன்

இடங்களில், ஒரு குறிப்பிட்ட வேலிக்குள் விளையாடச் செய்யும்போது அவற்றிற்கு வேகம் அதிகரிக்கிறது. அரங்கு கீறி, வட்டாடும்போது அந்த வட்டுக்குள்ள பெருமையும் சக்தியும், எப்படி பெருகுகிறதோ, அதுபோலவே யாப்பு முறையில் வார்த்தைகளின் வேகம் அதிகரிக்கிறது. அதனால்தான் கவிதையை "சிறந்த வார்த்தைகளைச் சிறந்த ஸ்தானங்களில்" அமைக்கும் வித்தையென்றும் (The best words in the best order) உள்ள உணர்ச்சிகளை சப்த சித்திரத்தால் உருவாக்குவது கவிதை (The expression of human emotions in perfect form and rhythm) என்றும் விமர்சகர்கள் கூறுகிறார்கள்.

ஆனால் 'இந்த யாப்பு முறை வார்த்தைகளுக்கு வேகம் மட்டுமா தருகிறது? வேகத்தையும் குறைப்பதில்லையா' என்று சிலர் கேட்கலாம். இலக்கணத்துக்கு கவிஞன் அடிமையாகிவிட்டால், வார்த்தைகள் உள்வாங்கிச் சீவனற்றுத்தான் ஒலிக்கும். இலக்கணத்துக்குக் கவிஞன் அடிமையாகிவிடக் கூடாது. இலக்கணந்தான் கவிஞனுக்கு அடிமையாகி, கைகட்டிச் சேவகம் புரியவேண்டும். அப்போதுதான் கவியின் வேகம் யாப்பு கோப்பிலிருந்து திமிறிக் கொண்டு வெளிவரும். 'இலக்கியங் கண்டதற்கிலக்கணம்' என்று நம் முன்னோர் சொல்லி வைத்தது இதனால்தான். இலக்கணத்தைக் கவிஞன் தன் கைவசப்படுத்தினாலன்றி, கவிதையை சிருஷ்டிக்க முடியாது. இலக்கணம் பாஷைக்குத் தக்கபடி நெளிந்து கொடுக்க வேண்டுமே ஒழிய, வார்த்தைகளைக் காயடித்து நபுஞ்சகமாக்கி விடக்கூடாது. எனினும், இந்த இலக்கணத்துக்கு அடிமையாகி, இலக்கணமே பிரதானமாகக்கொண்டு பல புலவர்கள் குட்டிக்கரணங்கள் போடுவதையும் நாம் கண்டிருக்

கிருேம். யமகம் திரிபு ரதபந்தம் முதலிய ஜாலவித்தைகள் கவிதை அல்ல; அவைகளைக் கவிதை என்று ஒப்புக் கொள்ளவும் முடியாது. சைக்கிள் ஓட்டப் பழகுவதுபோல், இலக்கணத்தில் நாம் சவாரி செய்யக் கற்றுக்கொள்ள வேண்டும். பழகிப்பழகி, நாம் சைக்கிளை ஓட்டுகிருேம் என்ற பிரக்ஞையே அற்று, சவாரி செய்வதுபோல், சைக்கிள் நமது அடிமையாவதுபோல், இலக்கணமும் ஆகவேண்டும். பாஷையும் அப்படித்தான். பழகப் பழகத்தான் கைக் கடங்கும். சித்திரமும் கைப்பழக்கம் செந்தமிழும் நாப் பழக்கந்தான். அதனுல்தான் இலக்கணத்தைப் படித்து விட்டு, இலக்கியம், கவிதையைச் சிருஷ்டித்துவிட முடி யாது. தேமாவும் புளிமாவும் கவிதையை உண்டாக்கிவிட முடியாது. அவை வெறும் வாய்ப்பாடு; சூத்திரம். தாது புஷ்டி மருந்து சாப்பிட்ட 24 மணி நேரத்தில் வயோதிகம் மாறி வாலிபம் திரும்புவதுபோல, யாப்பிலக்கணத்தைக் கரைத்துக் குடித்தவுடன் வார்த்தைகளுக்கு வேகம் தந்து விட முடியாது. பழக்கத்திஞல், பாஷையின் வேகத்தை, நெளிவு சுழிவை, மூர்ச்சையைத் தெரிந்துகொண்டு, இலக் கணத்துக்கு அடிமையாகி விடாதபடி, இலக்கணத்தைத் தனக்கு அடிமைப்படுத்தி, எழுதுபவனே கவிஞனுக முடியும். அவன்தான் அணுவைத் துளைத்து ஏழு கடலையும் புகட்ட முடியும்; வைட்டமின் மாத்திரைகளைப்போல, வார்த்தை களுக்குத் தனிப்பெரும் சக்தியும் ஊட்ட முடியும்.

நல்ல கவிதையும், மட்டமான செய்யுளும் யாப்பு முறைக்குள் அடங்கியதாக இருக்கப்போய்த்தான், எது கவிதை, எது கவிதையற்ற வார்த்தைப் பந்தல் என்று தீர்மானிப்பதற்கு. பாஷையின் வளம் தெரிந்த விமர்சகர் களும் ரசிகர்களும் தேவைப்படுகிருர்கள். உண்மையான

கவிதையில் ஜீவன் இருக்கும் ; களை இருக்கும். மட்டமான செய்யுளில் உயிர் இருக்காது ; செத்த சவம். அதனால் தான் வித்தியாசம் கண்டு பிடிப்பதில் திறமை வேண்டும். தூங்கும் மனிதனையும், செத்த சவத்தையும் கண்டு பிடிப் பதுபோல் தான் கவிதையின் மூச்சை நாம் உணர வேண்டும். நல்ல கவிதைக்கும், மட்டமான செய்யுளுக்கும் உள்ள இந்த வித்தியாசத்தை ஒரு ஆங்கில விமர்சகர் "The difference between verse and poetry is like the difference between two dry cell batteries one charged with electricity and the other dead" (கவிதைக்கும் செய்யுளுக்கும் உள்ள வித்தியாசம் மின் சாரம் பொதிந்த பாட்டரிக் குழலுக்கும், மின்சாரம் தீய்ந்து போன குழலுக்கும் உள்ள வித்தியாசம்தான்) என்கிறார்.

புஷ்பராகத்துக்கும் அசல் வைரத்துக்கும் தரம் கண்டு சொல்லும் நிபுணர்களைப்போல, ரசிகர்கள் இருக்க வேண்டும். ஆனால், தமிழ் நாட்டில் அப்படிப்பட்டவர்கள் ஒரு சிலர்தான் இருக்கிறார்கள். மற்றவர்களெல்லாம் வறட்டுச் சொற் கோவையும், ஜீவ கவிதைகளையும் ஒன்றாகக் கருதும் அத்வைத ஞானிகளாய்த்தான் இருக்கி றார்கள். இந்தத் தன்மை மாறினால்தான் தமிழில் முளைத்துவரும் புல்லுருவிகளைக் களைந்தெறிய முடியும். களைந்தெறிய வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் சில காலமாக ஏற்பட்டு வருகிறது.

இன்று தமிழ் மக்கள் ரொம்பவும் பெருமைப்பட்டுக் கொண்டிருக்கலாம். "ஆஹா, நமது தமிழ் அன்னை எவ்வளவு பாக்கியம் செய்தவள்! எத்தனை கவித் தவப் புதல் வர்கள்! எத்தனை கவி மலர்கள்! என்று ஆரவாரித்து

தன்னை மறந்து திரியலாம். ஆனால், அந்த மலர்க் கூட்டத்தைக் கிளறிப் பார்த்தால், அதில் எத்தனை எருக்கம் பூக்களும் கலந்திருக்கின்றன என்பதை உணர அவர்கள் கொஞ்சம் திருவுளம் வைக்க வேண்டும்.

கம்பனுடைய காம்பீரியமும், ஜயங்கொண்டானின் சப்த ஜால விசித்திரமும், முத்தொள்ளாயிர ஆசிரியரின் அநாயாசமான முத்தாய்ப்புக்களும் படைத்த கவிஞர்கள் தமிழ் நாட்டில் இப்போது இல்லையென்றாலும், ஒன்றிரண்டு நல்ல கவிஞர்களும் இருக்கத்தான் செய்கிறார்கள்.

பழகு தமிழில் கவிதை தந்த பாரதியை இன்று தமிழகம் வானுயரப் போற்றுகிறது. உண்மையில் பாரதியிடம் கம்பனைப்போன்ற அநாயாசமான காம்பீரியம் இல்லாவிட்டாலுங்கூட, சிறந்த கவிதைத் தன்மை நிறைந்து இருக்கிறது. பாரதியைச் சோற்றுப் பானைக்குள் அடைக்க விரும்பும் பாரதியின் நெருங்கிய தோழர்களின் பிரசாரம் சோற்றுப் பிரசினை தீரும் வரையிலும்தான் நிலைத்து நிற்கும் என்பதை உணரவேண்டும். ஆனால் பாரதியின் ஜீவிதம் அவருடைய தேசியப் பாடல்களில் மட்டுமே அடங்கியதல்ல. ஆனால், மனிதனின் நித்திய குணங்களை, அடிப்படையான மனோ தருமத்தை ஒட்டிப் பாடியுள்ள குயில், கண்ணன் பாட்டு முதலியவைதான் பாரதிக்குக் கவிஞர் கூட்டத்தில் நிரந்தர ஸ்தானம் தேடிக் கொடுக்க வேண்டும். பாரதி தனது தேசியப் பாடல்களின் மூலம் அதிகப் புகழ் பெற்றிருந்தாலுங்கூட, அவருடைய அமரத் தன்மை குயில், பாஞ்சாலி சபதம், கண்ணன் பாட்டு முதலியவற்றில்தான் அடங்கியிருக்கிறது. 'பாரதியைத் தமிழர்கள் போற்றாததால் அவருடைய குயிலும் தமிழ்

நாட்டில் கூவவில்லை' என்று திரு. வ. வெ. சு. அய்யர் குறிப்பிட்டார். இன்று பாரதியைத் தமிழர்கள் உணர்ந்து விட்டனர்; அவருடைய குயிலும் கூவ வேண்டும். ஏதோ புலந்திரன் களவுமாலைப் போக்கிலே போகிறதே என்று எண்ணுவது அறியாமை.

பாரதிக்குப் பின் வந்த புலவர்களில் தே. வி, பாரதி தாசன், சுத்தானந்த பாரதி, ச. து. சு. யோகி, நாமக்கல் ராமலிங்கம் முதலியவர்களின் பெயர்கள் பிரசித்தமடைந் திருக்கின்றன. இந்தப் பிரபலஸ்தர்களின் கவியைப்பற்றி மனசில் படுவதைச் சொல்லுவது அபிப்பிராய சுதந்திரத் தைப் பயன்படுத்திக் கொள்ளுவதாகும்.

தேவியிடம் பண்டைக் கவி நூல்களைப் படித்துத் தேர்ந்த தெளிவு உண்டு; கவித்துவமும் உண்டு. கவி களில் நல்ல பாவ உருவமும், எளிமையும் இருக்கிறது. பாலர்களுக்கும் விளங்கும் எளிமையான தமிழ்; எனினும் வேகமில்லை. மனித சிந்தனையை ஆழத்துக்கு ஓட்டிச் செல்லும் அருங் கருத்துக்கள் இவரிடம் சுயமாகக் காணப் படவில்லை. சிறந்த தழுவலாசிரியர்.

பாரதிதாசனிடம் இன்றுள்ள கவிகள் எல்லோரிடமும் இல்லாத வேகம் இருக்கிறது. தமிழைப் பற்றிப் பாடும் போதெல்லாம் தன்னை மறந்த வெறியில் உத்ஸாகத் தோடு பாடுகிறார். வேகமும் விறுவிறுப்புந்தான் இவர் பாடல்களுக்கு உயிர். சிறந்த உவமை நயங்களைக் கை யாண்டபோதிலும், சமயங்களில் அவை பாட்டின் வேகத்தை இழுத்து நிறுத்துகின்றன. சில வார்த்தைப் பிரயோ கங்கள் தமிழ் மரபு தெரிந்த தமிழ்க் காதுக்கு அபசுர மாய் விழுகின்றன. எனினும் மக்கள் நிலை, புரட்சிக்

கவி முதலிய பாடல்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. இவருடைய முதல் தொகுதிக்குப் பின் வந்த நூல்கள் இலக்கண வரம்புக்குட்பட்ட வசனக் கட்டிடமாகவே அமைந்து விட்டன.

புதுவை யோகியார் ஓர் எந்திரம். இம்மென்ருல் இருநூறும், அம்மென்ருல் ஆயிரமும் எழுதிய புலவர்கள் கூட, அவரிடம் தலை குனியவேண்டும். கவிதை என்பது இவருக்குக் கைவராத சரக்கு. பாடலின் தொகை அவருக்குக் கடல்போல விரிந்தும், கவித்துவத்தின் ஆழம் உப்பங்கழியின் அளவுதான்.

ச. து. சு யோகியாரிடம் நல்ல கவித்துவம் இருக்கிறது. ஆனல் அவர் மற்றவர்களைப்போல் பிரபலம் அடையாததற்குக் காரணங்கள் உண்டு. அவற்றைக் கூறுவது கசப்புக்கு இடந்தரும். கம்பனின் காவியத்தைப் படித்து உரமேறிய காரணத்தாலோ என்னவோ, கம்பனின் பாணியைக் கைப்பற்ற முயன்று, வெற்றிகரமாகப் பின்வாங்குகிருர். கவியுருவம் கம்பனைப்போன்ற விருத்தங்களில் அமைத்தாலும், காம்பீரியம் மிகக் குறைவுதான்; எனினும் செழுமை உண்டு. திக்கித் திணராத நல்ல பாடல்கள். மக்தலேனு, அகல்யை படிக்க உகந்தவை.

நாமக்கல்லார் தேசியத்தின் பேரால், கவியென்று மகுடாபிஷேகம் பண்ணப்பட்டவர். இவரிடம் சாதாரண கவித்துவம் இருந்தாலும், பாட்டு அமைப்பில் திக்கித் திணறுகிருர். சாதாரண மக்களை மகிழ்விக்கும் பண்டாரப் பாட்டுகள் எழுதியிருக்கிருர். உயர்ந்த கவித்துவ மென்பதை இவரிடம் என்றும் காண முடியவில்லை. இவருடைய காவியம் இவருடைய வறட்சிக்கு எடுத்துக்காட்டு.

இவர்களெல்லாம் போகத் தமிழ் இளங் கவிஞர்கள் என்ற பெயரில் பலர் தலை காட்டுகிறார்கள். அவர்களுக்கு ஒரு பட்டியல் தயாரித்து மாள முடியாது. இவர்களில் பலர் கவிதை என்றால் ஏதோ கிள்ளுக்கீரை என்று தான் கருதுகிறார்கள். எனவே, இலக்கண வரம்பிற்கு உட்பட்டு, வார்த்தைகளைச் செங்கலாக அடுக்கும் கொத்தனார்கள் தான் பெருகி வருகிறார்கள். ஒரு வரி எழுதினும் புதுக் கருத்து தெறிக்க எழுதும் புதுமைக் கவிகளுக்கே பஞ்சமாய்ப் போய்விட்டது. தற்போதையக் கவிகளுக்கு இன்னும் மான்விழியும் தேன் மொழியும் வந்து உதவாமல் இருக்க முடியவில்லை.

இருந்தாலும் தமிழ் மரபை அறிந்து, வார்த்தையின் ஸ்தானம், வலு முதலியவற்றை அறிந்து நல்ல கவி எழுதும் இளைஞர்களும் இல்லாமல் போகவில்லை. 'கலைவாணன்' கு. அழகிரிசாமி, 'நாணல்', 'துறைவன்' முதலியவர்கள் தமிழில் செழுமையையும், இலக்கணத்தையும் நன்கு உணர்ந்து, நல்ல கவிதைகளைத் தந்திருக்கிறார்கள். இவர்களைப்போலவே தமிழில் இன்னும் பல இளங் குருத்துக் கவிகள் தோன்றி வருகிறார்கள்.

இவர்களெல்லாம் இருக்க, தற்போது தமிழ் நாட்டில் 'லக்ஷிய வானில் ஒற்றைத் தனி விண் மீனாகப் பரிணமிக்கிறோம்' என்று கூறிவரும் ஒரு கூட்டம், "கவிதை எங்கள் உரிமை. அதை விலங்கிடக் கூடாது. நாங்கள் வசனத்திலேயே கவிதை எழுதிக் குவித்து விடுவோம்" என்று வீறாப்புப் பேசி, வசனத்திலும் செய்யுளிலும் கூட்டு இல்லாத 'தந்தி பாஷையில்' வார்த்தைகளைக் கொட்டி வருகிறார்கள். அதன் பேர் வசன கவிதையாம்!

வசன கவிதை என்பது ஆங்கில நாட்டிற்கே புதிய சரக்கு; வெற்றி கண்ட சரக்கும் அல்ல. மனசில் படுவதை அப்படி அப்படியே வார்த்தைகளில் தேக்கி விடுவது அந்தமுறை. இதை ஆங்கிலேயர்கள் Imaginative School of Poetry என்கிறார்கள். அதாவது கவிஞன் மனசில் படுவதை உருட்டித் திரட்டி உருவம் ஆக்காமல், பூமியிலிருந்து வெட்டி எடுத்த கனிப்பொருள் போல, படைத்து விடுவான். வாசகர்கள் கவிஞன் கொடுத்துள்ள வரிகளை வைத்துக்கொண்டு, அவனுடைய நினைவுச் சரட்டைப் பற்றிப் பிடித்து, அதைத் தொடர்ந்து கவிஞனுடைய உள்ள உணர்ச்சிகளைத் தாமாக உணர்ந்து கொள்ளவேண்டும் என்பதே அதன் கருத்து.

மனசில் படுவதை அப்படியே கூறுவதுதானே கலை என்று கேட்கலாம். ஆனால், எந்தக் கலைக்கும் ரூபம், உருவம் வேண்டும். ரூபமற்று, ஆதியநாதியாய் அங்கிங்கெனுதபடி இருப்பது கடவுளுக்குப் பொருந்தலாம்; கலைக்குப் பொருந்தாது. சோகத்தை மாரடித்து வெளியிடுவது கலையல்ல. 'சில்லென்று பூத்த சிறு நெருஞ்சிக் காட்டூடே நில்லென்று சொல்லி நெடுந்தூரம் போனீரே' என்று சோகத்தை உருவாக்குவதுதான் கலை என்கிறார்கள்.

இன்று வசன கவிதை என்று எழுதி வருபவர்களின் முயற்சிகளைப் பார்க்கலாம். தமிழிலே இந்த முயற்சியில் மறுமலர்ச்சியாளர்கள் இறங்கியதற்கு, பாரதி நூல்களின் பைண்டு வால்யூமில், காவியப் பகுதியில், சில வசனங்களும் சேர்ந்து விட்டதுதான் காரணம் என்று சொல்லலாம், காற்றைப்பற்றியும், மழையைப்பற்றியும். வான், கடல், தாரகைகள், சக்தி முதலியவற்றைப் பற்றியும் பாரதி எழுதியுள்ள அழகான வசனத்தைத்தான் குறிப்

பிடுகிறேன். இந்த வசனத்தை காவியப் பகுதியில் சேர்த்தது தெரியாத்தனத்தால் அல்ல; முழுப் பிரக்ஞையுடன் தான் செய்திருக்கிறார்கள். அவற்றின் வார்த்தைப் பிரயோகங்களும், கருத்துக்களும் அவ்வளவுதூரம் மயக்கம் தந்திருக்கின்றன என்றே கொள்ளவேண்டும். இன்றைய மறு மலர்ச்சியாளர்கள் 'பாரதியின் அடிச் சுவட்டிலே' செல்லுவதாக நினைக்கிறார்கள். பாரதியின் அடிச்சுவடு அவர்கள் கருதுகிறபடி வசனத்திலே கவிதை எழுதும் பாதையில் செல்லவில்லை; செல்லுவதாகச் சொல்லிக் கொள்ளவுமில்லை. உபநிஷத்து, வேதம் முதலியவற்றைப் படித்துத் தெளிந்த பாரதி அதிலுள்ள அற்புதமான கருத்துக்களைத் தமிழில் மாற்று குறையாமல், முறிந்து போகாமல் கொண்டுவர வேண்டும் என்று விரும்பி யிருக்கவேண்டும். அந்தக் கருத்துக்களை இழுத்து மடக்கி, எதுகை மோனைக் கட்டுக் கோப்புக்குள் கொண்டு வருவதற்கு, தமக்குள்ள திறமையிலும் சக்தியிலும் அவருக்கு நம்பிக்கை குறைந்திருக்கலாம். ஆகவே தான் சகலருக்கும் கைவரக்கூடிய வசனத்தில் அந்தக் கருத்துக்களை இறக்குமதி செய்தார். ''எதுகை மோனைகளுக்காக, சொல்லவந்த கருத்தைத் திரித்துக் கூறுபவன் சரசுவதியின் முகத்தைக் கரித்துணியால் மூடுகிறான்'' என்று பாரதியே தமது வசனப் பகுதியில் குறிப்பிடுகிறார். அந்தக் கருத்துக்களை நாம் கவிதை என்று ஒப்புக்கொள்ள முடியுமா?

கருத்துக்களை வெளியிடுவதற்கு பாஷை ஒரு சாதனம்; சௌகரியமான சாதனம். ஆனால், பாஷையின் மூலம் வெளியிடும் அரிய கருத்துக்களை யெல்லாம் 'கவிதை' என்று ஒப்புக்கொள்ள முடியாது. பாஷையை நாம் வசனம், (இயல்) பாடல் (இசை) பேச்சு (நாடகம்) என்று பிரித்து வைத்

திருக்கிறோம். இதில் எந்தப் பிரிவில் பாஷையின் ஜீவனைக் காப்பாற்றி வலுவேற்றுகிறோமோ அதைப் பொறுத்துத் தான் கலையம்சம் விளங்கும். வசனம் என்பது பெரிய குளம் மாதிரி. அதில் விழுந்து நீந்தினால், நாம் இஷ்டப் பட்டபடி பாயலாம்; தலைகுப்புறப் போகலாம்; ஆசனங் கள் போடலாம். எங்கேயும் மோதிவிடுவோமோ என்ற பயமின்றி விளையாடலாம். யாப்பு முறை அப்படி அல்ல, கமலைக் கிணற்றின் உச்சியிலிருந்து விழுந்து, அந்தக் குறிப்பிட்ட சுற்றளவுக்குள்ளே, சுவரில் மோதி மண் டையை உடைத்துக்கொள்ளாமல் நீந்தி விளையாடும் கரி சல் காட்டுப் பிள்ளையின் திராணி வேண்டும், யாப்பு முறையோடு பழகுவதற்கு.

தம்முடைய கருத்துக்களை யாப்பமைதிக்குள் மடக்கிக் கொண்டு வரச் சக்தியற்றவர்கள், வசனத்தை வந்தடை கிறார்கள். பாரதியின் "வசன கவிதைகள்" இந்தக் கார ணத்தால்தான் எழுந்திருக்க வேண்டும். இருந்தாலும் அது வசனம்! கவிதை அல்ல; கருத்துக் கருவூலம். இந் தச் சக்தியின்மையை நாம் பாரதியிடம் அவருடைய "வசன கவிதை" யில் மட்டும் காணவில்லை. பாஞ்சாலி சபதம் படித்தவர்களுக்கு இது தெரிந்திருக்கும். அர்ஜுன னும் துரோபதையும் சந்தியாவின் ரத்தப் பிரவாகத்தை, சூரிய அஸ்தமனத்தை ரசிப்பதாக ஒரு காட்சி வருகிறது; பாரதி சூரிய உதய—அஸ்தமனங்களை நன்கு அனுபவித் திருக்கிறார். அந்த அனுபவம் அகண்டமானது. பாஞ் சாலி சபதத்தில் மேற்கூறிய சம்பவத்தை அத்தினபுரி நோக்கிவரும் பாண்டவர்களின் பாதையில் காட்ட விரும்பு கிறார். தம்முடைய அகண்டாகாரமான அனுபவத்தை, கணத்துக்குக்கணம் புதிய புதிய எண்ணங்களைத் தூண்

டும் சூரியாஸ்தமனத்தை வார்த்தைகளில் வடிக்க முயன்றிருக்கிருர். மிகுந்த ஆர்வத்தோடு, அமைதியை இழந்து எண்சீர் விருத்தத்தில் தமது அனுபவத்தை வடிக்க ஆரம்பிக்கிருர். ஓரிரண்டு பாடல்களிலேயே, தமது கைக்குள் சிக்காது எதுகை மோனைக் கோப்பில் அகப்படாமல், அனுபவம் தப்பி ஓடுவதை உணர்கிருர். உடனே எண்சீர் விருத்தத்தைக் கைவிட்டு, அதனினும் இலகுவான 'அகவல்' முறைக்குத்தாவி, அதிலாயினும் தமது அனுபவத்தைச் சரிவர வடிக்கப் பாடுபடுகிருர். அதிலும் அவருக்குப் பூரண திருப்தி ஏற்படவில்லை. உடனே யாப்பு முறையைக் கைவிட்டுவிட்டு, புத்தகத்துக்குப் பின்னுள்ள குறிப்புரையில் தனது அனுபவத்தை நல்ல வசனத்தில் தாராளமாக மொழி பெயர்த்து, ஒருவாறு திருப்தி அடைகிருர். இந்தச் சோதனையை இன்று 'வசன கவிதை' எழுதும் ஆசிரியர்கள் உணராமல் இருக்க முடியாது. உணர்ந்தும், அந்த வசனத்தை 'வசன கவிதை' என்று அழைக்கிருர்கள். "இல்லை ஐயா! அது வெறும் வசனந்தான்" என்று சொன்னல், "அது கவிதைக்குரிய கருத்து. அது வசனமாயிருக்க முடியாது. கவிதைதான்" என்கிருர்கள். யாப்பு இலக்கணம் கைக்குள் அடங்காமல் போனல், வசனத்தை ஆசிரியர்கள் கையாண்டால், அது கவிதையாகிவிட முடியாது. கருத்து மட்டும் கவிதை ஆகிவிட முடியாது; கட்டுக் கோப்பும் சேர்ந்துதான் கவிதையாக முடியும். ஆதலின் இந்த மாதிரி முயற்சிகளை நாம் 'வசன கவிதை' என்ருே, 'கவிதா வசனம்' என்ருே சொல்ல முடியாது வசனம் வேறு; கவிதை வேறு. இரண்டிலும் சேராது, நிற்கும் இந்த வசன கவிதை முயற்சி, ஆற்றிலும் சேற்றிலும் காலூன்றிய மாதிரி, ஸ்தம்பித்து நிற்கத்தான் முடியும்.

வசனத்திலேயும் கவி எழுத முடியும் என்று சொல்ப வர்கள், அவர்கள் சுட்டிக் காட்டும் 'வசன கவிதை' யில், ஒரு ரிதும் இருப்பதாகச் சொல்லுகிருர்கள். 'ரிதும்' என்று தற்போது அடிபடும் இந்த வார்த்தைக்கு அர்த்த மென்ன? சொல்ல வந்த கருத்தின் பாவம் ஒரு லயத்திலே முறிவின்றி. ரசபேதம், அபசுரம் இல்லாமல் சொல்லுவது தான் என்று கொள்ளலாம். இந்த 'ரிதும்' கவிதையில் மட்டுந்தாஞ இருக்கிறது? இல்லை. சிற்பத் திறனின் நெளிவு சுழிவுகளில், தங்கு தடையின்றி தெளிந்த நீரோட்டம்போல் செல்லும் ஆற்ருெழுக்கு வசனத்தில், ஜதியும் அலாரிப்பும் காட்டுகின்ற நடனக்காரியின் அங்க அசைவுகளில்,—இவைகளிலும் இருக்கத்தான் செய்கிறது. ஆகவே, அருமையான வசனம் இனிமையாக இருந்துவிட் டால் மட்டும் கவிதையாகிவிட முடியாது; அது போலவே கவியுருவில் அமைக்கக்கூடிய கருத்துக்களையும் கவிதை என்று சொல்ல முடியாது. கம்பராமாயண வசனத்தை யும், கொண்டு கூட்டு முறைகளையும் எப்படிக் கவிதை என்று ஒப்புக்கொள்ள முடியாதோ, அப்படியே இந்த வசன கவிதை முயற்சிகளையும் நாம் கவிதை என ஒப்புக் கொள்ள முடியாது.

இன்று வசன கவிதை என்று எழுதியிருப்பவர்களின் முயற்சிகளைப் பார்த்தால், எனக்கு இரண்டு உண்மைகள் புலனுகின்றன. யாப்பிலக்கணம் அவர்கள் கைக்குள் சிக்க வில்லை. இருப்பினும், கு. ப. ரா, பிச்சமூர்த்தி முதலியவர் கள் யாப்பமைதிக்குள் மடக்கிக் கொண்டுவர விரும்பிய பாடல்களைப் பார்த்தால், எதுகை மோனைகள் ஒழுங்காக இருக்கின்றனவே தவிர, சீர், மாத்திரைகளில் தடுமாற்றம் இருக்கின்றன. இதனுல் பாடலில் உருவாகி வரும் 'ரிதும்'

உடைபட்டு, அபசுரம் தட்டுகிறது. 'இப்படி ஏன் இலக்கணச் சுழலில் இவர்கள் கஷ்டப்படவேண்டும்?' என்ற அனுதாபம் உண்டாகிறது. இந்த அனுதாபம் அவர்களுக்கும் உண்டாகியிருக்கிறது. தம்மீதே ஏற்பட்ட இந்த அனுதாபத்தால், அவர்கள் தாம் கூறவந்த கருத்துக்களை அழகிய வசனத்திலேயே கூறினார்கள். இருப்பினும் அதை வசனம் என்று கூற அவர்கள் விரும்பவில்லை. காரணம், இலக்கணம் என்பது ஒரு விலங்கு என்றும், அதற்குள் சிக்காமல், புது வழியில் வசனத்தில் கூறிவிடுவதும் கவிதைதான் என்றும் கருதினார்கள்.

இலக்கணம் கவிதைக்கு எப்படி உதவுகிறது என்பதை ஆரம்பத்தில் கூறியிருக்கிறேன். இலக்கணம் தனக்கு அடிமையாகாத காரணத்தால், ''சீச்சீ! பழம் புளிக்கும்!'' என்று ஒதுங்குவது போலத்தான் இன்றைய வசன கவிதா சிரோமணிகளின் செய்கையும் என்று நான் கருதுகிறேன்.

தமிழில் வசனத்தில் கவிதை கிடையாது; பிறக்காது. தமிழ்க் கவிக் காதுகள் இசையிலே, சப்த சித்திரத்தின் ஜால விசிறியிலே ஊறிப்போனவை. எதுகையும் மோனையும் தமிழ்க் காதுக்கு இன்றியமையாத கவிதை உணர்ச்சிகள். இந்தக் காதில், வசனத்தில் கவிதை என்று தம்பட்ட மடிப்பது அறியாமை. வசனத்திலே கவிதை என்று அவர்கள் இந்தத் தந்தி பாஷையிலே திருப்தி காணுவது, தூக்கக் கலக்கத்தில் இன்பக் கனவு போலத்தான், வெறும் மயக்கம். இதிலிருந்து அவர்கள் தெளிவடைந்து உணர்ச்சி பெற வேண்டும் என்பது என் எண்ணம். ''இல்லை, எங்கள் கவிதை புது மாடல்!'' என்று அவர்கள் இன்னும்

கூறிக்கொண்டே இருந்தால், இந்த ஏமாற்று வியா பாரம் தமிழ்ச் சந்தையில் ரொம்ப நாள் செல்லுபடி ஆகாது.

யாப்பு, எதுகை, மோனைகளின் பயனை அறிந்து, அவற்றை ஆட்கொண்டால்தான் தமிழில் நல்ல கவிகளை உண்டாக்க முடியும். இதையும் சில மறுமலர்ச்சியாளர்கள் உணர்ந்துதானிருக்கிறார்கள். யாப்பு எதுகைகளில் கவி களுக்குப் பயன் அளிப்பதைப் பயன்படுத்தி, துயரளிப் பதை ஒதுக்கி, நல்ல கவிகளை புது ரூபங்களில் எழுதும் ஒரு கவிஞர் வர்க்கம், தமிழில் மறுமலர்ச்சிக் கூட்டத்திலிருந்து தலை தூக்கிவருகிறது. இலக்கணம் உணர்ச்சிக்கு சறுக் கிடும்போது, அதை விலக்கியோ, ஏறிவிழுந்தோ, பாதை மாற்றியோ கவியின் போக்கைத் தடையின்றிச் செல்ல விடுகிறார்கள். அதாவது, கவியின் ஜீவனுக்கு உரம் கூட்டும் எதுகை மோனை சீர் முதலியவை எங்கேனும் அதே ஜீவனைக் குலைக்க முனைந்தால், இலக்கணத்தை வெற்றி கண்டோ, விலக்கியோ கவியின் ஜீவனையும், 'ரிதும்' என்னும் பாவ லயத்யையும் நிலைநிறுத்த முயலு கிறார்கள். இந்த விதமான புது முயற்சி இன்று தமிழ் நாட்டில் ஒரு விழிப்பை உண்டாக்க முடியும். வேலூர் வெ. கந்தசாமிப் பிள்ளை, திருச்சிற்றம்பலக் கவிராயர் முதலியவர்கள் இந்த வழியில், தமிழ் மரபு தப்பாது மறு மலர்ச்சிக் கவிதைகளைப் படைத்து வருகிறார்கள், இந்தப் புதிய பாதையின் வெற்றியை நாம் இனிமேல்தான் பரிபூரண மாக உணர முடியும். எனினும் முன் கூறிய வசன கவிதை நபர்களில் ஒரு சிலர் தங்கள் தந்தி பாஷையை ஒதுக்கித் தள்ளிவிட்டு, இந்தப் புதிய பரம்பரையின் வழியிலே வரப் பாடுபடுகிறார்கள். இந்த வழியில் கவிதைகள்

எழுத முன் வருகிறார்கள். இந்த மாறுதல் ஒன்றே, தற்போது தமிழில் தலையெடுத்துவரும் இந்தப் புதிய கவிதைப் பாதையின் உண்மையை, பயனை விளக்குவதற்குரிய சுப சூசகமாகக் கொள்ளலாம்.

சிறுகதை

"தமிழ் நாட்டில் தெருவில் நிர்வாணமாய் வர மட்டும் வெட்கப்படுகிறார்கள், நானும் ஒரு சிறு கதை எழுத்தாளனுக்கும் என்று சொல்லிக்கொள்ள மட்டும் சிலர் வெட்கப்படுவதில்லை" என்று ஒரு பிரபல எழுத்தாளர் சொன்னார்.

அவர் சொன்னதில் ஓரளவு உண்மை இருக்கிறது என்பது என் நம்பிக்கை. அந்த நம்பிக்கையின் காரணமாக எழுந்ததே இக் குறிப்புகள்.

தமிழ் நாட்டில் இன்று சிறு கதைகள்தான் பத்திரிகைகளின் பெரும் பகுதியை ஆக்கிரமித்திருக்கின்றன. தமிழ்ப் பத்திரிகைகள் அனைத்திலும் இன்று சிறு கதை ஒரு முக்கிய அம்சமாகி விட்டது.

தமிழர் சமூகமும் இன்று கதைகளையே மிகவும் விரும்புகிறது. மேலும் இந்த அவசர யுகத்தில் சுருங்கிய பக்கங்களில், ருசியான விஷயம் தரவேண்டுமென்றால் பத்திரிகை ஆசிரியர்களுக்குச் சிறுகதையைப் போல, வேறொரு அம்சம் கிடைக்காது. அதனால், இன்று பத்திரிகை ஆசிரியர்களுக்குச் சிறு கதை மோகம் இருக்கிறது. இவர்களின் மோகத்தைத் தணிப்பதற்காக, இன்றைய எழுத்தாளர்களுக்கும் சிறு கதை மோகம் இருக்கிறது. இவை

களின் விளைவாக, தமிழ் நாட்டில் இன்று வாரமொன்றில் நூற்றுக்கு மேற்பட்ட சிறு கதைகள் வெளியாகின்றன.

ஆனால் இந்தச் சிறு கதை இலக்கியம் உண்மையில் எவ்வளவுதூரம் வளர்ச்சி அடைந்திருக்கிறது என்பது கவனத்துக்குரிய விஷயம். சில பத்திரிகைகளின் பைண்டு வால்யூம்களைப் புரட்டிப் பார்த்தால், நெஞ்சில் நிலைத்து நிற்கக்கூடிய நல்ல சிரஞ்சீவிக் கதை ஒன்றுகூட அகப் படுவது அரிதாயிருக்கிறது. சில வாரப் பத்திரிகைகளிலே வரும் கதைகளின் ஆயுசு ஒரு வாரத்துக்குக்கூட இருப்ப தில்லை. கதைகளைப் பார்த்தாலும், அநேகமாக எல்லா ஆசிரியர்களும் ஒரே விதமான ரச பாவத்தை வெவ்வேறு கோணங்களிலிருந்து பார்க்க முயலுகிறார்கள். சிலர் ரச பேதமே அறியாமல், பல ஆசிரியர்கள் கையாண்டு கை விட்டுப்போன பழம் விஷயங்களையே திருப்பித் திருப்பித் தருகிறார்கள். தமிழில் இன்று வெளிவரும் பல கதைகள் காதல் ரசத்தை, அதாவது சிருங்கார ரசத்தையே பிரதான மாகக் கொண்டவை. உலகத்தையே வெள்ளி மயமாக்கும் ரசவாத வித்தை கற்ற சந்திரனும், கண்வழி நுழைந்த காதலால் உடலிற் பாயும் காந்தமும் இன்னும் மறைய வில்லை. இதை விட்டால் வேறு ரசமான விஷயங்களே இவர்களுக்குப் படுவதில்லை. பழக்கப்பட்ட சிறு கதை ஆசிரியர்களிடமே இந்தக் குறைகள் இருக்கின்றன. தீபாவளி மலர்கள் என்று கிளம்பி விட்டால், அதில் வரும் கதா பாத்திரங்களெல்லாம் தலைத் தீபாவளி செல்லும் மருமகப் பிள்ளைகளும், தாங்கி பிடிக்கும் மாமனார்களு மாகவே இருக்கின்றனர்.

இன்றைய இளம் எழுத்தாளர் சிலருடைய கதைகளி லிருந்து 'நாங்கள் சிறு கதை ஆசிரியர்களாக்கும்' என்று

வருஷக் கணக்காய்த் தம்பட்டம் அடிக்கும் ஆசிரியர் களுடைய கதைகள்வரை, வெற்றி பெருமல் போவதற்குக் காரணம் பல.

சார்ல்ஸ் பிங்கர்ஸ் என்ற ஆசிரியர் சொல்கிருர்: ''இளம் எழுத்தாளர்களின் கதா பாத்திரங்களெல்லாம் லக்ஷிய வடிவங்களாகவே இருக்கின்றன. ஆதலால், அந்த பாத்திரங்களோடு நாமும் ஒட்டிப் பழக முடியவில்லை; காரணம் அவர்கள் மனிதர்களாயில்லை.''

தமிழ் நாட்டு எழுத்தாளர்களிடம் இந்தக் குறை இருக்கத்தான் செய்கிறது. நம்மோடு தெருவில் சுற்றித் திரியும், சிகரெட்டுக்காக அங்கலாய்க்கும் ராமசாமிக ளெல்லாம் அவர்கள் கதைகளில் பெரும் பெரும் மகாத் மாக்களாகவும், புத்தபிரான்களாகவும் மாறிவிடுகிருர்கள். இதைத்தான் பிங்கர்ஸ் குறிப்பிடுகிருர். பிங்கர்ஸ் சொல்லுவதுபோல், நமது இளம் ஆசிரியர்கள் தங்கள் பாத் திரங்களை சிருஷ்டி செய்வதால்தான் கதாம்சமும், கருத்தும், எண்ணெயும் தண்ணீருமாய் ஒன்ருேடொன்று கலக்காமல் நின்று விடுகின்றன.

இரண்டாவது, இளம் எழுத்தாளர்கள் கதையின் ஆரோகண அவரோகண கதிகளை வாழ்க்கையின் உயர்வு வீழ்ச்சிகளாகவே முதலில் கணித்து விடுகிருர்கள். கதையின் ஆரோகண அவரோகண கதிகள் கதையின் உருவத்துக்கும் ஜீவனுக்கும் வலிவு ஊட்டுவன. ஆனுல், கதா பாத்திரங்களின் உயர்வு, வீழ்ச்சி கதையை எல்லாச் சமயங்களிலும் பாதிப்பதில்லை. இந்தப் பாகுபாட்டை அறியாத குறையினுல்தான், இன்றும் இளம் எழுத்தாளர் களுடைய பேனுவில், கடற்கரையில் ஆரம்பித்து கல்யா ணத்தில் முடியும் கதைகளும், '' ஐயா, பிச்சை !''யில்

ஆரம்பித்து அனுதைப் பிரேதமாய் முடியும் கதைகளும் முளைக்கின்றன. வாழ்க்கை வீணையில் வெறும் 'சுப மங் மங்கள'த்தையும், 'அந்தோ'க்களையும் மட்டும் மீட்ட முடியு மென்பதில்லை. வேறு எத்தனையோ ஒலிகளை மீட்டலாம். இளம் ஆசிரியர் பலரால். அது முடிவதில்லை.

மூன்ருவது, இளம் ஆசிரியர்கள் வாழ்க்கையின் சொர்க்கம் அல்லது நரகம்—அதாவது உன்னதம் அல்லது வீழ்ச்சி—இரண்டிலொன்றையே பிரதானமாகக் கையாளு வதற்குக் காரணம், அவர்களுக்குச் சிறு கதையின் லக்ஷணம் தெரியாதது ஒன்று; அசாதாரண உயர்வு வீழ்ச்சி இருந்தாலன்றி, சாதாரண மன நெகிழ்ச்சிகளை வைத்து, சிறு கதைகள் சிருஷ்டிக்க முடியாதது மற்ருென்று.

இவையெல்லாம் தாமே சொந்தமாய்க் கதை எழுத வேண்டுமென்ற ஆர்வமுள்ள இளம் எழுத்தாளர்களிடம் உள்ள குறைகள்; சங்கடங்கள். ஆனுல் இந்த இளம் நண்பர்கள் நாளடைவில் சிறு கதையின் லக்ஷணத்தைத் தெரிந்து கொள்வார்கள், பழக்கத்தில், மனஉணர்ச்சிகளை —அவை சாதாரணமாயிருந்தாலும் கூட—அவற்றில் நாம் அறியாத ஒரு 'மகத்தை' எடுத்துக் காட்டப் பழகிக்கொள் வார்கள் என்று நம்பலாம். இந்த இளம் வர்க்கத்தாரைப் பற்றி நாம் அதிகக் கவலை கொள்ள வேண்டியதில்லை. இவர்கள் முன்னேறுவார்கள் அல்லது பழைய கதை யிலேயே இருப்பார்கள் என்று எண்ணிவிட்டு ஒதுங்கி விடலாம்.

இன்னெரு வர்க்கத்தைப் பற்றித்தான் வருத்தப்பட வேண்டியிருக்கிறது. தமிழ் எழுத்தாளர்களில் பலருக்குத் தம் சுய மூளையை உபயோகிக்கத் திறமில்லை; சிலர் உப யோகிக்க விரும்புவதும் இல்லை. இவர்களெல்லாம் பிறர்

கதைகளைப் பேர் மாற்றிவிட்டு, தங்கள் கதைகள் என்று உரிமை கொண்டாடி வருகிறார்கள்; தாங்கள்தான் இலக்கிய சாம்ராட்டுகள் என்று வாய் கூசாமல் சொல்லுகிறார்கள். இந்த மானங்கெட்ட பிழைப்புத்தான் இலக்கிய விபசாரம் என்பது.

பிறநாட்டு நல்லறிஞர் சாத்திரங்களை நேரடியாகப் பெற்றுக் கொள்ளலாம்; ஆனால், இப்படி விபசாரம் செய்ய வேண்டாம் என்பதுதான் என் விசனம்.

இப்படிக் கள்ளத்தனமாக, மேல்நாட்டு கதா பாத்திரங்களை உடை மாற்றிவிட்டு, ராஜம்மாள்களாகவும், லலிதாக்களாகவும் காட்டிய போதிலும், நம்மால் அவர்களோடு ஒட்டிப் பழக முடியவில்லை. மௌண்ட்ரோடில் சேலைகளைக் கட்டிக்கொண்டு, அமெரிக்க ஸோல்ஜர்களை மயக்க விரும்பிய ஆங்கிலோ இந்தியப் பெண்களுக்கும் இந்தக் கதாசிரியர்களுக்கும் ஒரு வித்தியாசமுமில்லை.

ஜோதி நிலையத்தார் வெளியிட்டிருக்கும் 'காளி' என்ற கதையை எனக்குத் தெரிந்தவரை, தமிழில் ஆறுபேர் திருடியிருக்கிறார்கள். மாப்பஸானின் 'அட்டிகை' என்ற கதை எத்தனையோ விதத்தில் தமிழில் அவதாரங்கள் எடுத்துவிட்டது. ஓ'ஹென்றியின் ஒரு கதையையேனும் இந்தத் திருக்கூட்டம் விட்டு வைக்கவில்லை. ஓ'ஹென்றி பூர்த்தி செய்யாமல் வைத்துப்போன கடைசிக் கதையைக் கூட, ஒருவர் திருடிவிட்டார். ஒரு ரேடியோ அன்பர் சில கதைகளை நாடகமாகவே மாற்றி அமைத்துவருவதும் எனக்குத் தெரியும். இப்படியெல்லாம் தமிழ் நாட்டில், இலக்கிய விபசாரத்தனம் நடந்து வருவதற்குக் காரணம் தமிழனுக்கு வெட்க உணர்ச்சியே அற்றுப்போய்விட்டது

என்பதில்லை. அந்த ஆசிரியரிடம் நேர்மை இல்லை; உண்மை இல்லை; கற்பனை இல்லை என்பதுதான், நெஞ்சில் கற்பனையே இல்லாமல், எழுதத் துணிவது என்பது, தீட்டு நின்ற பேரிளம் பெண்ணை கர்ப்பவதியாக்கும் கதையாகப் போய்விடும்.

'உள்ளத்தில் உண்மையொளி உண்டாயின், வாக்கினிலே ஒளி உண்டாகும்' என்று பாடிவைத்தவன் வாக்கை இங்கு நினைப்பூட்டிக் கொள்வது நல்லது.

கதை மட்டுமல்ல—எதை எழுதுவதற்கும் முதன் முதலில் நேர்மையும், சத்தியமும் வேண்டும், அவை இல்லாமல் எதையும் சாதிக்க முடியாது. நேர்மையுடன் செய்த காரியம் பிறந்த மேனியுடனே இருந்தாலும் நன்ருயிருக்கும்; தனித்து நிற்கும். தன்னுடைய மனதில் தோன்றுவதை எழுதுவதைவிட வேறு நேர்மை இருக்க முடியாது. மன உணர்ச்சிகளை வெளிக் காட்டாமல் முலாம் பூசுவதனுல், உண்மை உருவம் மாறிவிடுகிறது. நெஞ்சில் உரம் வேண்டும். உலகத்துப் பொருள்களை உள்ளபடி பார்க்கத் திராணி வேண்டும். இரவல் கண்ணுடியைப் போட்டுக் கொண்டு பார்த்தால், 'கூலிங் கிளாஸ்' போட்டுக்கொண்டு வைக்கோலைப் புல்லென்று எண்ணி மயங்கும் மாட்டின் கதையாகப் போய்விடும்.

உள்ளத்தின் நேர்மையோடு, தன்னை இழந்து, கதா பாத்திரமாக மாறி, எழுதும் ஆசிரியனின் பாத்திர சிருஷ்டிகள் சரித்திரப் பிரசித்தி பெற்ற பாத்திரங்களைவிட, உண்மையாக உயிர் படைத்து உலவும் நபர்களாகத் தெரிவார்கள். சரித்திரப் பிரசித்தி பெற்ற அசோகனையும், நெப்போலியனையும்கூட, மறந்துவிட முடியும். ஆனுல், சகுந்

தலையை மறக்க முடியுமா? கம்பனின் ராமனை மறக்க முடியுமா? புதுமைப் பித்தனின் கந்தசாமிப் பிள்ளையை மறக்க முடியுமா? அவர்கள் அத்தனை உயிரோடு, ஜீவகளை ததும்பும் சிருஷ்டி வல்லமையில் பிறந்தவர்கள்.

மாப்பஸான் தனது நூலின் முன்னுரை ஒன்றில், ''உலகத்துப் பொருள்களை நேர் நின்று நீயே பார். உனக்குப் புதிதாக ஏதாவது தோன்றலாம். பழைய உவமைகளும் கருத்துக்களுமே அதிலிருந்து உதிக்க வேண்டுமென்பதில்லை. உன் அனுபவம் எவ்வளவோ சொல்லிக் கொடுக்கும். ஒவ்வொரு பொருளிலும் எப்போதும் ரகசியம் பதுங்கியே கிடக்கிறது'' என்ற கருத்தோடு எழுதுகிறார்.

இன்றைய தமிழ்ச் சிறுகதை ஆசிரியர்களுக்கு இதைத் தான் சொல்லவேண்டும். வற்புறுத்த வேண்டும். இந்த அடிப்படையிலேதான் சுயமான கற்பனைகள் தோன்ற முடியும்.

இரண்டாவது—வாழ்க்கை என்பது முடிவற்றது. வாழ்க்கையில் ''சுபம், முற்றிற்று!'' என்று வாழி பாடும் காலமே கிடையாது. அது முற்றுப் பெறாத விஷயம். அப்படி இருக்கும்போது, இளம் ஆசிரியர்கள் ஏன் வாழ்க்கையின் உன்னதம் அல்லது வீழ்ச்சி இவைகளைப் பற்றியே எழுதவேண்டும்? சாதாரணமான மன நெகிழ்ச்சியை வைத்துக்கொண்டு, மனோ தர்மம் என்ற இழை அறுந்து விடாமல், கதை பின்னலாம். இளம் ஆசிரியர்கள் முயன்றால், வெற்றிக்கு இடமுண்டு.

மூன்றாவது, கதைக்கு வேண்டியது, உண்மைக்கு—யாதார்த்த நிலைக்குப் புறம்போகாத கதாம்சம் வேண்டும். அதாவது நடைமுறை விஷயங்களைப்பற்றி எழுதுவது

நல்லது. அப்போதுதான் உண்மையான பாத்திர சிருஷ்டிகளை உண்டாக்க முடியும். ஒரு ஆசிரியனின் கதை சமூகத்தின் தேவையை, சமூகத்தைத் திருப்திப் படுத்துவதாக அமையவேண்டும். நாளெல்லாம் நமது வாழ்வில். நாறும் பூநாத பிள்ளையையும், பதிமூன்று ரூபாய் சம்பளத்தில் பங்கி அடிக்கும் டாஞக்களையும், மாடத் தெருச் சரக்குகளையும் கண்டுவிட்டு, இல்லாததொன்றைக் கற்பித்து 'காதல்' 'தெய்வீகம்' என்றெல்லாம் கதைத்துக் கொண்டிருப்பதில் அர்த்தமில்லை. மக்கள் சமுதாயத்தை மறந்து எழுதுகிறவனை, மக்களும் மறந்து விடுவார்கள். மக்களுக்காக எழுதுவது என்பது யதார்த்த நிலைக்கு உட்பட்டதாக, உள்ளதை உள்ளபடி சொல்லும் கதையாக இருக்கும். "யதார்த்தம்" என்று சொல்லுவதை, 'பார்க்காவது கமுகம் பழம் பருப்பாவது துவரை' என்று சொல்லுவது போல் கணித்துவிட முடியாது. வாழ்க்கையை விட்டு, எந்தக் கதையும் தப்பித்துச் செல்ல முடியாது. வாழ்க்கையிலிருந்துதான் கதாசிரியனுக்குச் சம்பவங்கள் கிடைக்க முடியும். எந்த விதமான கற்பனை லோகத்திலே சுற்றித் திரிந்தாலும், நாகரத்தினத்தை மறக்காத பாம்மைப்போல், கதாசிரியன் வாழ்க்கையை மறக்கவோ, அதை விட்டு விலகிச் செல்லவோ கூடாது. அப்போதுதான் அவன் சமுதாயத்திடையே கதாசிரியன் என்ற கௌரவத்தோடு வாழமுடியும்.

நான்காவது—கதைக்குத் தேவையானது உருவம். உருவ அமைப்பு சிறு கதைக்கு மிகவும் முக்கியமானது என்று நான் கருதுகிறேன். பிரபல ஆசிரியர்கள் கூட 'கதைக்கு உருவ அமைப்பு பிரதானமில்லை. மனோ தர்மம் தான் முக்கியமானது' எனக் கருதுகிருர்கள். இருந்

தாலும், இலக்கியம் என்று வந்துவிட்டால். அதற்கு ஒரு வரம்பு கிழித்துக்கொள்வது நல்லது. இந்த வரம்பு கருத்தைப் பொறுத்ததல்ல: உருவத்தைப் பொறுத்ததுதான் என்பதை மறந்துவிடக் கூடாது. எந்தக் கதைக்கும் ஒரு ஆரமபம், இடையிலே சம்பவங்கள், அல்லது மனோ தர்மத்தினால் ஏற்பட்ட பின்னல், ஆரோகண அவரோகண கதிகள், முடிவு முதலியவற்றை ஆசிரியன் இஷ்டம்போல் கையாண்டு ஒரு பூர்ண உருவம் கொடுக்கவேண்டும் என்பதே என் கருத்து. ' சில கதைகளுக்கு ஆரம்பமும் முடிவுமே வேண்டியதில்லை. அந்த இரண்டுக்கும் இடையிலே ஒரு இழையை உருவிக் காட்டலாம் ' என்று சிலர் கருதுகிறார்கள். அப்படிக் காட்டுவது கஷ்டமான காரியம். அப்படிக் காட்டும்போது கதையின் ஜீவன் பிரிந்துவிடக் கூடாது. அறுபட்டு விழுந்த பல்லியின் வாலில் இருக்கும் ஜீவனைப்போல், அந்தத் பகுதியிலும் உயிர் இருக்கவேண்டும். மேலும், அப்படி உருவிக் காட்டுவதிலேயும், நாம் ஆரம்ப—முடிவு காண முடியும். உருவ அமைப்பு அமையாவிடில், கதை தலையும், வாலும் அற்று சவமாய்க்கிடக்கும் பாம்பின் சதைப் பிண்டம்போலவே இருக்கும். ஆனால், இந்த உருவ விவகாரம் இன்னமாதிரி தான் இருக்கவேண்டும் என்று எவரும் கூற முடியாது. உருவ அமைப்பு ஆசிரியனின் கற்பனைக்குள் அடங்கியது. அதில் தலையிடக் கூடாது.

இந்த நான்கையும் உணர்ந்து கொள்ளும் சக்தியும், ஆசிரியனுக்குச் சமூகத்தை, வாழ்க்கையைச் சரியான திருஷ்டியுடன் பார்த்துக் கிரகிக்கும் தன்மையும், அதை வெளிக்கொணரும் சிருஷ்டி சக்தியும் இருந்துவிட்டால் சிறந்த கதாசிரியனாக வெற்றியடைய வழியுண்டு,

சிறு கதை என்றால் என்ன? இத்தனையையும் எழுதி விட்டு, இந்தக் கேள்வியை எழுப்புவது 'சீதைக்கு அக முடையான் யார்?' என்று கேட்கும் விஷயந்தான். எனினும் ஓரிரு வார்த்தைகள் சொல்லலாம்.

கதாசிரியர்களும் விமர்சகர்களும் இந்தக் கேள்விக்கு விடை அளிக்க முயன்றிருக்கிறார்கள். ஆனால், ஒருவ ராவது திருப்திகரமான விடை அளிக்கவில்லை; அளிக்க முடி யாது. ஒரு ஆசிரியர் 'சிறு கதை என்பது அநுபவத்தின் மேல் ஒட்டுவேலை செய்வது' என்றார். இன்னொருவர் 'வாழ்க்கையை ஒட்டிப் புளுகுவதுதான் சிறு கதை' என் கிறார். இருவர் கூற்றிலும் உண்மை இருக்கிறது. பொய் சொல்லி நம்பவைப்பது; அதாவது நிஜப் பொய் சொல்லு வதுதான் கதை என்று கருதுகிறார். கதை எழுதும் ஆசிரியன் உண்மைச் சம்பவத்தைத்தான் உருவாக்க வேண்டுமென்பதில்லை. ஷேக்ஸ்பியர் யுத்தத்தைக் கற்பிதம் பண்ணித்தான் பார்த்தான். ராபின்ஸன் க்ருஸோவை எழுதிய டிபோ கப்பல் உடைந்ததைக் கற்பனையில்தான் கற்பித்தான். எனினும் நாம் நம்பக்கூடிய கற்பனையை, பொய்யை, கதாசிரியன் திறம்படச் சொல்லிவிட்டால், அந்தப் பொய்யை நிஜமென்ற மனமயக்கத்தோடு நாம் படிக்கும்படி அவன் செய்துவிட்டால், அதுதான் ஆசிரியனுக்கு வெற்றி, அப்படிப்பட்ட நிலையில், கதாபாத்திரங்களின் மன உணர்ச்சிகளை நாமும் உணர்கிறோம்; அழுகிறோம்; சிரிக்கிறோம். சமயங்களில் ஆசிரியனுக்கே அந்த விதமான மன நெகிழ்ச்சிகள் உண்டாகி விடுகின்றன. காரணம், அவன் திறம்பட அதை எழுதி முடிக்க வேண்டின், எத்தனையோ கூடுவிட்டுக் கூடுபாய வேண்டியிருக்கிறது, இருந்தாலும், அது கதை; அதாவது ஜோடித்த பொய்!

''என்னலே. கதை அளக்கிறே'' என்று கிராமிய மாகச் சொல்லும் கூற்றிலேதான் இந்தக் கேள்விக்கு விடை கிடைக்கிறது. ஆம். உண்மையை ஒட்டிப் புனைதல், இல்லை—நிஜமென மயங்கச் செய்தல்—இந்த இரண்டு நிலை களும் சரியான உருவ வார்ப்புடன் காலம் களம் என்ற அம்சங்களின் ஒருமை உணர்ச்சியுடன் வாய்த்துவிட்டால், அது ஒரு சிறு கதை என்று ஒருவாறு கருதலாம். கதையின் எல்லாப் பண்புகளிலும், 'ஒரு சிறு' என்ற தன்மை மட்டும் மாறுதிருந்தால், அதைச் சிறு கதை என்று ஒப்புக் கொள்ளலாம்.

இன்றைய சிறு கதைகளின் வார்ப்புத் தன்மை, உருவ அமைப்பு எல்லாம் உலகத்துக் கதாசிரியர்களிடமிருந்து கற்றுக்கொண்டதேயானாலும், பல கதைகள் பச்சைத் தமிழ் உருவத்திலேயே அமைந்திருக்கின்றன.

தமிழுக்குச் 'சிறு கதை' என்ற வார்த்தைதான் புதிதே அன்றி, விஷயம் புதிதல்ல. கதை என்பது எல்லா நாட்டி லும் பரம்பரை பரம்பரையாக இருந்து வந்திருக்கிறது. நம் நாட்டிலும் மரியாதை ராமன் கதைகள், பூலோக விநோதக் கதைகள், விக்கிரமாதித்தன் கதைகள், மதன காமராஜன் கதை எல்லாம் இருந்துதான் வந்திருக்கின்றன. தொல்காப்பியத்தில்கூட, 'பொய்ம் மொழி' என்ற தொட ரால், கதைக்கு இலக்கணம் கூடக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. ஆனல், நாம் கவனிக்க வேண்டியது இன்றைய சிறு கதை வளர்ச்சி.

இன்றைய சிறு கதை வளர்ச்சிக்கு வ. வெ. சு. அய்யர் தான் சரியான வழிகாட்டி, அவருடைய நடைத் தெளிவு ஒருபுறம் இருக்க, கதாம்சம் பிறந்த மேனியுடனேயே

காட்சியளிக்கிறது. பாரதியின் கதைகள் பலவும் மாசம் தப்பிப் பிறந்த மாமிசப் பிண்டம்போலவே இருக்கின்றன. இருந்தாலும், வ. வெ. சு. அய்யரின் அடிச் சுவட்டிலே சென்று. பின் மனசில் தெம்பு ஏற்பட்டபின் தனக்கென புது வழி வகுத்துக் கொண்டவர்கள் தான் இன்றைய கதாசிரியர்கள். வ. வெ. சு, அய்யர்தான் இருபதாம் நூற்றுண்டுச் சிறு கதை வளர்ச்சிக்கு மூல புருஷர்.

வ. வெ. சு. அய்யர், பாரதி முதலியவர்களின் தமிழ்த் தொண்டிஞல் எழுந்த ஆர்வமும், நாட்டின் தேவையும் தமிழை லகுவாக்கிக் கொடுத்தது. இவர்களை உணர்ந்து கொண்ட இளைஞர்கள் தாங்களும் தமிழ் எழுத முடியும் என்ற தெம்பு படைத்தார்கள். இப்படிக் கிளம்பிய கோஷ்டியின் ஒரு பிரிவுதான் தமிழில் நல்ல சிறு கதை வளர்ச்சியை வளம்படுத்தியது. அவர்கள்தான் 'மணிக் கொடி' கோஷ்டியார்.

இந்தக் கோஷ்டியார்களில் சிலர் தமிழில் நல்ல சிறு கதைகளை எழுதிஞர்கள். இந்தச் சிறு கதையாளர்களில் முதன்மையானவர் 'புதுமைப் பித்தன்'. புதுமைப் பித்தன் தவிர வேறு சிலரும் நல்ல கதைகள் எழுதிஞர்கள். எனினும் புதுமைப் பித்தனிடமிருந்த மன உணர்ச்சிகளை வார்த்தைகளில் மடக்கிக் கொண்டுவரும் சக்தி மற்றவர்களிடம் குறைவாகவே இருந்தது.

இதன் பிறகுதான் தமிழில் சிறு கதையில் சிறந்த வளர்ச்சி ஏற்பட்டது. தமிழில் நிறையக் கதைகள் பிறந்தன. எத்தனையோ சோனியாகவும், பரிபூரணமற்றும் இருந்துங்கூட, பல நல்ல கதைகள் தோன்றின.

இதன் பலனாய், தமிழுக்கு மூன்று சிறந்த ஆசிரியர்கள் கிடைத்தார்கள். ஒருவர்: புதுமைப் பித்தன், அடுத்தவர்:

"மௌனி" மற்ருெருவர்: லா. ச. ராமாமிருதம். இம் மூவருடைய கதைகளிஞல் தமிழ் உலகமே பெருமை அடையலாம். உலகச் சிறு கதை இலக்கியத்திற்குத் தமிழக மும் தனது சிறந்த பங்கைச் செலுத்த வேண்டுமென்ருல், புதுமைப் பித்தனின் 'சாப விமோசனமும்' மௌனியின் 'எங்கிருந்தோ வந்தான்' என்ற இரண்டு கதைகளே போதும்.

வேறு பல ஆசிரியர்களிடமும் நல்ல கதைகள் பிறக் காமலில்லே. எத்தனேயோ நல்ல கதைகள் பொறுக்கலாம்.

ஆனல், மேற்சொன்ன மூவருடன் மட்டும் சிறு கதை வளர்ச்சி முடிந்துவிடவில்லே. இன்று தமிழ் நாட்டிலுள்ள ஆர்வம் மூவாயிரம் சிறு கதை ஆசிரியர்களேச் சிருஷ்டித்து விடமுடியும். அதற்கு இன்றைய ஆசிரியர்களுக்கு நெஞ்சில் உரம் வேண்டும்; நேர்மை வேண்டும். வாழ்க்கையில் தீக்ஷண்ய நோக்கு வேண்டும். இவை இருந்து விட்டால், சிறு கதை இலக்கியம் பிரமாதமாக வளரும் என்பது என் நம்பிக்கை.

நாடகம்

சென்ற வருஷம் சென்னையில், மராத்தி நாடக ஆசிரியர் மாமா வரேர்காருக்கு, சென்னை இலக்கிய பிர்மாக்கள் ஒரு விருந்துபசாரம் நடத்தினார்கள், அந்த விருந்தின்போது நண்பர் புதுமைப் பித்தன், வந்திருந்த எழுத்தாளர் ஒவ்வொருவரையும் வரேர்காருக்கு, 'இவர் கவி, இவர் கதாசிரியர்' என்றெல்லாம் அறிமுகப்படுத்தி வைத்தார். வரேர்கார் மராத்தியில் கிட்டத்தட்ட நூறு நாடகங்கள் எழுதியுள்ளவர். அறிமுகங்கள் முடியும் தருணம் வரேர்கார் எங்களைப் பார்த்துக் கேட்டார்: 'உங்களில் நாடகாசிரியர் யாருமே இல்லையா?' இந்தக் கேள்விக்கு முதலில் யாருமே பதில் கொடுக்கவில்லை. பக்கத்திலிருந்த மஞ்சேரி ஈசுவரன் பதில் கொடுத்தார்: 'இனிமேல்தான் பிறக்கவேண்டும்'.

இந்தப் பதிலைக் கேட்டு எல்லோரும் அதன் ஹாஸ்யத்திலே மூழ்கிச் சிரித்தார்கள். இருந்தாலும், ஒரு வட நாட்டான் முன்னிலையில் அம்மாதிரியான பதிலைச் சொன்னதால், சிலர் மனசில் புழுக்கம் ஏற்பட்டிருக்கவும் கூடும்.

இந்தச் சம்பவம் ஒரு கேள்விக் குறி போடுகிறது. உண்மையிலேயே, நம்மிடையே ஒரு நாடகாசிரியன்

இல்லையா? அன்று, அந்தக் கூட்டத்துக்கு வந்திருந்தவர்களில் எத்தனையோ பேர், திரைக் கதையும், வசனமும் எழுதுகிறவர்கள்தான். இருந்தாலும், அந்தப் பதில் ஏன் வந்தது? நம்மிடையே நாடகாசிரியர்கள் இல்லாமலில்லை, நாமோ, தமிழோ பெருமைப்பட்டுக் கொள்ளக்கூடிய நாடகமோ, நாடக ஆசிரியரோ இல்லை என்பதுதான் அர்த்தம்.

இந்த நூற்றுண்டையே பார்ப்போம். இந்த யுகத்தில் எழுந்த மறுமலர்ச்சி இயக்கம், தமிழ் வளர்ச்சியிலே புதிய சகாப்தத்தை உண்டாக்கத்தான் செய்தது என்பதை யாரும் மறுக்க முடியாது. சிறுகதை, கவிதை முதலிய துறையில் குறிப்பிடத்தக்க வெற்றி யடைந்தது. எனினும் நாடகம் மட்டும் அவர்களுக்கு ஆகாத பிள்ளையாய் ஒதுங்கி நின்றது. நாடகமும் இலக்கியத்தின் அம்சந்தானே. அப்படியிருக்கும்போது, இவர்கள் ஏன் நாடகத்துறையில் முனையவில்லை என்பதை அறிந்துகொள்ள வேண்டும் அல்லவா?

நாடகம் என்பது இலக்கியத்தின் ஒரு பகுதியே ஆனாலும், நாடகம் என்பது இலக்கியத்தோடு மட்டும் நின்றுவிடவில்லை, ஆம். இலக்கியமும் நாடகத்தில் ஒரு பகுதிதான். பிற பகுதிகளெல்லாம் சேர்ந்தே, நாடகம் உண்டாக முடியும். நாடகத்தில் இரண்டுவிதமான புலனுணர்ச்சிகளுக்கு விருந்து உண்டு. ஒன்று கேட்டல்; மற்றது பார்த்தல். கண்ணுக்கும் காதுக்கும் ஒரே சமயத்தில் விருந்தளித்து இன்பந் தருவது நாடகம். ஆகவே, நாடகத்தில் கண்ணுக்கு ரம்மியமான வர்ண விஸ்தாரங்கள், ஆடை யணிகள், ஒளி ஜாலங்கள் முதலிய கலை

களும் கலந்திருக்கின்றன, ஆகவே நாடகம் என்பது தனித்ததல்ல. நடிப்பு, இசை, வர்ண விஸ்தாரம், பேச்சு, வேஷம் முதலிய பற்பல கலைகளின் சம்மேளனம், கலவை என்றே கூறலாம்.

நாடகம் பல கலைகளின் சம்மேளனமாக யிருப்பதனால் தான், எழுத்துக் கலையில்மட்டும் வல்லவர்கள் இதில் இறங்கி உழைக்க அஞ்சினார்கள். மேலும், நாடகம் எழுதத் துணிபவனுக்கு நமது நாட்டு நாடக மேடையின் கூடிய பட்சச் சௌகரியங்கள், நாட்டு மக்களின் விருப்பம், நடிகர்களின் தரம் முதலியவைகளைப்பற்றிய நிர்ணயமான அறிவு வேண்டும். ஏனெனில், ஒரு நாடகம் போடுவ தென்றால் காலமும், பொருளும் செலவாகும். அப்படிச் செலவு செய்வதற்கும், அதை அந்த நாடகம் மூலம் பெற வழி செய்வதற்கும், முதலாளி ஒருவனும் வேண்டும். ஆகவேதான் பேனாவைமட்டுமே நம்பி உயிர் வாழ்ந்து வந்த மறுமலர்ச்சியாளர்கள், இந்தத் துறையில் இறங்கி உழைக்கவில்லை.

சரி, இன்று இருக்கட்டும், தமிழில் எந்தக் காலத்தி லேனும் நாடகம் செழித்தோங்கி வளர்ந்திருக்கிறதா என்று பார்த்தால், அதுவும் இல்லை. நாாடகம் என்ற பெய ருக்கு உருப்படியாய் ஒரு நல்ல நூல் இருக்கிறது என்று மார்தட்டிச் சொல்ல வழியில்லை. அதாவது, தமிழில் நாடகம் இல்லை. ''சம்பந்த முதலியார் மலை மலையாய் எழுதிக் குவித்திருக்கிறாரே, மனோன்மணியம், மான விஜயம் இவையெல்லாம் நாடகம் இல்லையா?'' என்று கேட்கலாம். என்னைப் பொறுத்தவரையில், ஜவுளிக்கடை யில் சேலைகட்டிய மாதாய் நிற்கும் பொம்மையை, பெண் என்று ஒப்புக்கொள்ளத் தயாரானால், இவற்றையும்

நாடகங்கள் என்று ஒப்புக்கொள்ளத் தடையில்லை. இதனால் தமிழில் நாடக வளர்ச்சியே இல்லாமல் போய்விட்டதா என்று கேட்க இடமுண்டு. தமிழிலே நாடகங்கள் நடக்கத்தான். செய்தன. தெருக்கூத்து முதலியவை நடந்து வருவது இன்றும் நமக்குத் தெரியத்தான் செய்யும். எனினும், காலம், களம் என்ற இலக்கண வரம்புகளைக் கோடு கிழித்துக் காட்டிவிட்டால் மாத்திரம் நாடகம் வந்து விடாது. தொல்காப்பியத்தில் நாடகத்துக்கு இலக்கணம் கூறப்பட்டிருப்பதாக, தமிழ் ஆர்வத்தில் சிலர் சொல்லிக் கொண்டிருக்கலாம். இலக்கணத்தைப்பற்றிக் கவலை இல்லை. இலக்கியம் இருக்கிறதா? இல்லையென்றால், இலக்கணத்தை வைத்துக்கொண்டு, இலக்கியத்தை உணர்ந்து கொள்ளலாம் என்பது, பாகசாஸ்திரத்தைக் கொண்டு, உணவின் ருசியைப் புரிந்துகொள்வது போலத் தான். சிலப்பதிகாரத்தை நாடக இலக்கியம் என்று சொல்கிறார்கள். ஆனால், அதில் தேசியப் பண்புதான் நிறைந்து இருக்கிறதே ஒழிய, நாடகப் பண்பு பொங்கி வழியவில்லை. சிலப்பதிகாரத்தை நாடக நூல் என்று சொல்லிக்கொண்டிருப்பதைவிட, தமிழனது தேசிய நூல் என்று சொல்லிக் கொள்வது பொருத்தமா யிருக்கும்.

அப்படியானால் நாடகம் என்ற பெயருக்கு இந்நூல்களெல்லாம் தகுதியற்றதா என்று கேட்கக் கூடும். இந்நூல்கள் ஒவ்வொரு விதத்தில் திருப்தி யளிக்கவும் கூடும். எனினும் நாடகத்தின் பரிபூரணத்துவத்துக்கு இவைகளை உதாரணம் காட்ட முடியாது. இவைகளை வைத்துக் கொண்டு நாம் உலக இலக்கிய வரிசையிலே தலை தூக்கி நிற்க முடியாது, பிரௌனிங் பாடலுக்கோ, ஷெல்லியின் பாடலுக்கோ ஈடாக ஒரு பாரதியின் பாடலை எடுத்துக்

காட்ட முடிவதுபோல, பிரிச்செட்டின் சிறு கதைக்கோ, ஜாய்ஸின் கதைக்கோ ஈடாக ஒரு புதுமைப் பித்தன் கதையை எடுத்துக் காட்டுவதுபோல, ஷேக்ஸ்பியரின் ஒதெல்லோவுக்கோ இப்ஸனின் நிழல்களுக்கோ ஈடாக, ஒரு தமிழ் நாடகத்தை நாம் சுட்டிக்காட்ட இயலாது என்பதே இதன் அர்த்தம்.

எனினும் தமிழ் இலக்கியத்தில் நாடகப் பண்பு நிறைந்த நூல்களும், நாடக முயற்சிகளும் உண்டு. காலம், களம் என்ற பண்புகளுக்குட்பட்டு, கதைப்போக்கில் பாத்திர வாயிலாக வரும் நாடகக் குரல், பல நூல்களிலும் கேட்கின்றது.

தமிழ் இலக்கியத்தில் எல்லாப் பண்புகளுக்கும் மகா கவி கம்பனுக்குத்தான் முதலிடம் தரமுடியும். கம்பனுடைய மகா காவியத்தில் பல உணர்ச்சிகள் மோதுகின்றன, கலக்கின்றன. (தருமம், கடமை, நேர்மை, வீரம், காதல் முதலிய பல உணர்ச்சிகளின் வடிவாக, ராமாயண பாத்திரங்கள் அமைந்திருக்கின்றன.) இந்த இதிகாசத்திலுள்ள நாடகப் பண்புக்குக் கம்பனுடைய கம்பீர கதியோ, பாத்திரங்களின் குணவார்ப்போ காரணமாய் இருக்கலாம். உணர்ச்சியின் உச்சங்களில் வார்த்தைகள் அவனுக்குத் தொண்டு செய்கின்றன. சொல்லி வைத்தது போல் வல்லின மெல்லின ஓசைகள் வலுக்கொடுக்கின்றன. வார்த்தைகள் நொண்டியடிப்பதில்லை. ஒவ்வொரு உணர்ச்சிக் கட்டத்தையும் சரியான நாடகத் திறமையோடு பதனமாய்க் கையாளுகிறான். ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சிக்கும் ஒரு ஆரம்பம், ஒரு முடிவு இருக்கும்படிச் செய்துவிடுகிறான். இப்படி எத்தனையோ காட்சிகள் ஒவ்வொன்றும் அதனதன் அளவில் பூரணமானது.

தமிழ் இலக்கியத்தில் கம்பன் ஒருவன்தான் நாடகத்துக்குப் பிரதிநிதி என்று சொல்லிவிட முடியாது. தமிழில் நாடக வளர்ச்சி கிராமியமாகவும், நாடகப் பண்பு சில்லரைப் பிரபந்தங்கள் மூலமாகவும் வளர்ந்து வந்திருக்கின்றன. மேல்நாட்டு நிழலாட்டம் (Shadow Plays) போல நமது நாட்டில் தோலில் வரைந்து வைத்த படங்களைக்கொண்டு கதை சொல்லும் பாவைக் கூத்து, நிழலாட்டங்கள், பொம்மைகளை வைத்துக் கதை சொல்லும் பொம்மலாட்டம் முதலியவைகளும், அரிச்சந்திர மயான காண்டம், பிரகலாத சரித்திரம் போன்ற தெருக்கூத்துக்களும் இன்றும் நடந்து வருகின்றன. மேல்நாட்டிலே ஆபேரா (Opera) என்று சொல்லும் இசை நாடகங்களைப் போல, நமது நாட்டிலும் கட்டபொம்மு நாடகம், தேசிங்கு ராஜன் நாடகம் போன்ற அருமையான நாட்டுப்பாட்டு நாடகங்களும் உண்டு. இம்மாதிரி நாட்டுப் பாடல்களைப் போலவே, பிரபந்தங்களில் உழவன் உழத்தியர் வாழ்வைச் சித்திரிக்கும் முக்கூடற் பள்ளு முதலிய பள்ளுப் பிரபந்தங்கள், குறவன் குறத்தியை இழுத்துவரும் குற்றாலக் குறவஞ்சி முதலிய பிரபந்தங்கள் நாடகப் பண்பு மிக்கவை. அதுபோலவே, திருட்டுத் தொழிலில் புகுந்து அசகாய சூரத்தனங்கள் செய்து, கால் துண்டிக்கப்பெற்று தனது விருத்தாந்தத்தை மேடையிலே சொல்லுவதாக அமைந்துள்ள திருக்கச்சூர் நொண்டி நாடகம் முதலியவை. அருணாசலக் கவியின் ராம நாடகம், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியின் ‘நந்தன்’ சரித்திரம், திருநீலகண்ட நாயனார் சரித்திரம் முதலியவை—இவற்றிலெல்லாம், இசையும் நாடகப் பண்பும் மிகுந்து காணப்படுகின்றன. எனினும் நமது நாட்டுப்புறக் கலைகள் க்ஷீணித்து வருகின்றன.

இராம நாடகம், நந்தன் சரித்திரம் முதலியவை கதா காலட்சேபத்துக்குப் பயன்படுகின்றன. குறவஞ்சி பள்ளு முதலியவை, பிரசங்கங்களுக்கும் ரசனைக்குமே பயன்படுகின்றன. அதிலுள்ள நாடகத் தன்மையை யாரும் அனுபவிப்பதில்லை. பேராசிரியர் கே. சுவாமிநாதன் தமது 'கட்டை வண்டி' என்ற நூலின் முன்னுரையில், 'இது வெறும் டிகாக்ஷன்; பால், வெந்நீர், சர்க்கரை எல்லாம் சேர்த்தால்தான் ருசிக்கும். இதைமட்டும் அருந்தினால் கசக்கும்' என்ற கருத்தோடு 'ஆபேரா' வைப்பற்றிக் குறிப்பிட்டிருந்தார். மேற்கூறிய தமிழ் 'ஆபேராக்களை' ரசிக்க வேண்டுமென்றால், பம்பை, ஜெண்டை, உறுமி முதலிய கிராம வாத்தியங்கள், கிராமியப் பண்பு நிறைந்த ஆடையலங்கார மேடை ஜோடனைகள் முதலியன இருந்தால்தான் காப்பி மாதிரி யிருக்க முடியும். வெறும் நூலைப் படிப்பதென்றால் காப்பிக் கஷாயத்தை சர்க்கரை, பால் முதலியன சேர்க்காமல் அருந்துவது மாதிரிதான்.

மேல் நாட்டில் மற்றெல்லாக் கலைகளையும்விட, நாடகக் கலை அபரிமிதமாய் சிறந்து வளர்ந்திருக்கிறது. உலக நாடக இலக்கிய கர்த்தாக்களில் பிரபலம் படைத்தவர்கள் ஆங்கிலேயர்கள்தான். ரஷ்யாவில் டால்ஸ்டாயும் ஆண்டென்செஹாவும் சிறந்த நாடகங்களை எழுதியிருக்கிறார்கள். அதுபோலவே நார்வேயிலிருந்து ஹென்றிக் இப்ஸனும், அயர்லாந்திலிருந்து ஸிஞ்ச், பெர்னார்ட்ஷா, ஸீன் ஓ' காஸி முதலியவர்களும், ஆங்கிலநாட்டிலிருந்து உலக மகாமேதையான ஷேக்ஸ்பியர், ஷெரிடான் முதலிய ஆசிரியர்களும் தோன்றியிருக்கிறார்கள்.

உலக மகா நாடக ஆசிரியரான ஷேக்ஸ்பியர் மனுஷ உள்ளத்தின் அடிப்படை உணர்ச்சிகளை ஆராய முயலும்

வெறும் மேதை மட்டும் படைத்தவனல்ல. நாடகக் கொட்டகையில் நாற்காலி எடுத்துப் போடும் வேலையிலிருந்து, அரிதாரம் பூசுவது, நடிப்பது, நாடகத் தொழிலில் பங்குதாரராக இருப்பதுவரை பழகியவன். அதனால்தான் அவனுக்கு நாடக உத்திகளும் வெற்றியும் அவ்வளவு சீக்கிரத்தில் சுலபமாகக் கைவந்தன. ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் நாம் இலக்கிய ரசனையைமட்டும் காணவில்லை. மேடையில் அவை எந்த அளவு சோபிக்கும் என்பதையும் தெரிந்துகொள்ள முடியும். காரணம், ஷேக்ஸ்பியர் தனது நாடகப்போக்கை, 'கடபுடா' வார்த்தைகள் தேக்கிவிடக் கூடாது என்று கருதியிருக்கிறான். நாடகத்துக்கே பிரதானம் கொடுத்திருந்தபோதிலும், அவனுடைய மேதாவிலாசத்தால் தெறித்துவரும் வார்த்தைகள், கருத்துக்கள் இலக்கியத்துக்காகவே அமைக்கப்பட்டனவோ என்ற மயக்கத்தை ஊட்டுகின்றன.

ஷேக்ஸ்பியருக்குப் பின்னால் எத்தனையோ ஆசிரியர்கள் தோன்றி, பலவித நாடகங்களை எழுதிச் சென்றிருக்கிறார்கள். ஆனால், சென்ற நூற்றாண்டிலும், இந்த நூற்றாண்டிலும் வெளிவந்த நாடகங்களைப் பார்த்தால் ஆஸ்கார் ஒயில்டு, நார்வீஜிய நாடகாசிரியன் இப்ஸன், இன்று வாழும் ஜார்ஜ் பெர்னாட்ஷா மூவரையும் மறந்துவிட முடியாது. இந்த இருபதாம் நூற்றாண்டு நாடக வளர்ச்சிக்கு ஷாவைத்தான் உதாரணம் காட்ட முடியும். ஷா எப்படி உருவானார் என்பதை அறிய, மற்ற இருவரைப் பற்றியும் அறிந்துகொள்ளவேண்டும். ஆஸ்கார் ஒயில்டு காலத்திலேதான் நாடகத்தில் நாடகப் பண்பைமட்டும் பிரதானமாகக் கொள்ளாது, சமத்காரமான அறிவுத் தன்மையும் மிகுதியாக வலியுறுத்தும் முறை ஏற்பட்

டது. ஒயில்டு எழுதியுள்ள எல்லா நாடகங்களிலிருந்தும் நாம் அவனுடைய புத்திக் கூர்மையையும், நாடகாசிரியனுக எவ்வளவு சீக்கிரம் வளர்ந்துவிட்டான் என்பதையும் உணர முடிகிறது. புத்திக்கூர்மையால் வார்த்தைகளை வைத்துக்கொண்டு விளையாடினுன் அவன். ஹென்றிக் இப்ஸன் ஷேக்ஸ்பியருக்குச் சமமான பேரும் புகழும் பெற்றவன். அவ்வளவு சிறந்த நாடக மேதை. சமூகத்தின் ஊழல்களைக் கீறிக் காட்ட முயன்ருலும், இப்ஸனின் நாடகங்களில் ஊழும் விதியும் கேள்விக்குறிகள் போடும். "தருமத்துக்கு வெற்றி அளித்தார் ஷேக்ஸ்பியர், தருமம் ஏன் வெற்றிபெற வேண்டும் என்ற கேள்வியை எழுப்பியவன் ஹென்றிக் இப்ஸன். புதுப்பாணியிலே எழும் நாடக சூத்திரத்துக்குப் பிதா மகன் இப்ஸன்" என்று ஒரு விமர்சகர் எழுதுகிருர். இவருக்குச் சொந்த நாட்டில் இடமில்லை, ஊரூராய்ச் சுற்றினுர். பிறகு நாடு திரும்பினுர். காரணம் இவர் தமது நாடகங்களில் சமூகச் சீர்திருத்தத்தை, ஊழல்களை ஆணித்தரமான நிலையில் வலியுறுத்தினுர். நாடக வித்தை கைவந்தபடியால், அவை முழு வேகத்துடன் பிறந்தன.

ஆஸ்கார் ஒயில்டு, இப்ஸன் இவர்களிருவரின் வழி வந்த கலைவயே பெர்னுட்ஷா.

நாடகத் துறையிலே இவர்தான் அதிககாலம் வாழ்ந்து வருபவர். முதன்முதலில் இவர் நாடக விமர்சகராகத்தான் இருந்தார். ஷாவிடமிருக்கும் புத்திதீக்ஷண்யமும், சாதுரியமும் வேறு எவருக்கும் இக்காலம் இருக்கவில்லை. இப்ஸனை நன்ருக உணர்ந்துகொண்டபின், அவர் தம் நாடகங்களும், கருத்துக்களைப் பரப்புவதற்கு ஒரு சாதனமாய் அமையவேண்டும் என்று கருதினுர். பெர்னுட்ஷா உல

கத்து நடவடிக்கைகளை ஒரு கோணல் கண்கொண்டு பார்ப்ப தாகத் தோன்றினால், அதை வெளியிட அவரிடம் ஒயில் டிடம் இருந்ததுபோல் சாதுரியமும், வாக்கு வன்மையும் இருக்கின்றன. சிரித்துச் சிரித்து 'ஆளைக் குழியிலே இறக்கும்' இந்தத் தன்மை ஷாவுக்கே உரியதால், அவ ருடைய நாடகங்களுக்கும் தனித்தன்மை ஏற்பட்டு விடு கிறது. அவருடைய நாடகம் ஒவ்வொன்றும் ஒரு விவ காரத்தைப்பற்றியதாக, அதை அலசி அலசி விளையாடுவ தாகவே இருக்கும். பெர்னார்ட்ஷா நாடக வழியில் ஒரு புரட்சிக்காரர்தான். எனினும் அவருடைய வாய்சாலத்தில் அவரின் அறிவுத் தன்மை பிரதானமாக வெளிப்படுகிறதே ஒழிய, புரட்சித் தன்மை துலாம்பரமாகத் தெரிவதில்லை.

மேல்நாட்டில் இவை மட்டுமல்லாமல், 'ஒற்றையங்க நாடகங்கள்' என்பனவும் ஒரு தனிக் கலையாகவே பரிண மித்து வந்திருக்கின்றன.

ஆங்கிலேயர்கள் விருந்து சாப்பிடுவதே ஒரு தனி அலங்காரம். நம் மாதிரி 'உட்கார்ந்தோம், எழுந்தோம்' என்றிருக்காது. விருந்து நேரத்தில், எல்லோரும் சாப் பிட்டு முடியும்வரை—அதாவது சாப்பிட்டுவிட்டு அமர்ந் திருப்பவர்கள் காத்திருக்க வேண்டிய இடைநேரத்தை, ஏதேனும் ஒரு கேளிக்கை சுவாரசியப்படுத்த வேண்டும். இந்த இடை நேரத்தை நிரப்புவதற்குத்தான் முதன்முதலில் இந்தக் குட்டி நாடகங்கள் உருவாகிப் பயன்பட்டன. இதனால், விருந்துண்டு முடிந்தவர்களுக்கு பிறர்மேல் சலிப்புத் தட்டுவதில்லை. சம்பிரதாயம் முதலிய பழம் பாதையிலிருந்து விலகிப் பிறந்த இந் நாடகங்கள் கற் பனைக்கு ஒரு சிலுசிலுப்பும், பிரமிப்பும் தந்தன. இம்

மாதிரியான நாடகங்கள் பெரும் பயன் விளைவித்ததால், பின்னால் ஒரு சிறந்த கலையாகவே வளர்ந்துவிட்டது.

'துன்பியல்' 'இன்பியல்' என்றெல்லாம் பிரித்து வைத்திருந்த ஆங்கிலேயர்களுக்கிடையில், ஒற்றையங்க நாடகம் புது விழிப்பை உண்டாக்கியது. வாழ்வின் ஒரு பகுதியை இது படம் பிடித்துக் காட்டும். பலவித உணர்ச்சிகளையும் மோதவிட்டு, கடைசியில் சத்திய வெற்றியையோ, தியாகத்தையோ விளக்கும் பண்டை முறையிலிருந்து விலகிப் பிறந்தன இவை. நாடகம் எங்கோ வாழ்வின் இடை வெளித் தட்டில் ஆரம்பமாகும்; இடைவெளித் தட்டில் முடியும். எனினும் அதற்குள் ஒரு விஷயத்தைச் சொல்லி முடிப்பதாக இருக்கும். நம் நாட்டிலும் இம்மாதிரி ஒற்றையங்க நாடக முயற்சிகள் இந்த மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில், தோன்றி வருகின்றன. எனினும் குறிப்பிடத்தக்க வெற்றி கிட்டவில்லை. பத்திரிகையின் குறைந்த பக்கங்களில் வெளியிட, சிறு கதை எவ்வளவு பயன்பட்டதோ, அதுபோலவே இந்தக் குட்டி நாடகங்கள் பயன்பட்டன. மேலும், ரேடியோ நிலையத்தில் இந்நாடக முயற்சிகள் பிறந்தன. குறிப்பிட்ட 15 நிமிஷத்திலோ, அரைமணி நேரத்திலோ முடியக்கூடிய நாடகங்கள் வாழ்க்கையின் ஒரு பகுதியைப் பிரதிபலிக்க முயன்றன. நாடக மேடைச் சௌகரியங்கள், தனிமொழி, திரை, வர்ணஜாலம் இருக்க முடியாது. நடிப்பும் பேசும் பேச்சிலே பாவமாய்த்தான் வெளிவரவேண்டும். இந்நாடகங்கள் சொல்லையே பிரதானமாகக் கொண்டவை,

ஒற்றையங்க நாடகங்களையும், முழுநேர நாடகங்களையும் தமிழில் இன்று உண்டாக்கத்தான் செய்கிறார்கள். எனினும் வெற்றி இல்லை. 'மாரியம்மன் திருவிழா

ஸ்பெஷல் நாடகம்' மறைந்து, நாடகம் ஒரு நிரந்தரமான தொழிலாக வளர உதவி செய்தவர்கள் தமிழ்நாட்டிலுள்ள ஓரிரு பாய்ஸ் கம்பெனியார்தான். எனினும் அவர்கள் நாடகங்களில் நடிகர்களைவிட, திரைகளும் ஒளி விளக்குகளின் வர்ண ஜாலங்களும்தான் நன்ருக ''நடிக்கின்றன.'' மேலும், பழங் கஞ்சியாய்ப்போன இலக்கியச் சுவையற்ற பழைய நாடகங்களை, அதிகப் பணச் செலவில் காட்டுகிருர்களே ஒழிய, முன்னேற்றம் என்பது இலக்கியப் பாதையில் செல்லவில்லை. இலக்கியப் பாதைதான் மக்களுக்கு ஆணித்தரமான பதிலும், அறிவும் தர முடியும்.

அறிவுணர்ச்சி ஊட்டும் மற்றெல்லாக் கலைகளையும் விட, நாடகம் மக்களுக்கு லகுவில் பயன்படக் கூடியது. காரணம் நாடகம் என்பது வாழ்வின் பிரதிபிம்பம்; இமிட்டேஷன். எல்லாக் கலைகளுமே வாழ்க்கையின் பிரதிபிம்பம்தான் என்று சொல்வதுண்டு. ஒரு குரங்கின் கையில் கண்ணுடியைக் கொடுத்தால், அது எப்படித் தன் முகத்தைக் கண்ணுடியில் கண்டு ஏளனம் செய்யவோ, வலித்துக் காட்டவோ செய்கிறதோ, அதுபோலவே மக்கள் முன் அவர்கள் வாழ்க்கையையே பிரதிபலிப்பதில் அவர்களுக்கு ஆனந்தம் உண்டாகிறது. இரண்டு பெண்டாட்டிக்காரன் வாழ்க்கையில் இழுபறி பட்டாலும், நாடக மேடையில் வரும் இரண்டு பெண்டாட்டிக்காரன் இழுபறி வாழ்வைக் கண்டு ஆனந்தம் கொள்கிருன். மக்கள் முன் பிரத்தியட்சமாக வாழ்வின் ஒரு பகுதியை ''ஜோடித்துக்'' காட்டுவதே நாடகம் என்று சொல்ல முடியும். நாடகம் இப்படி வாழ்க்கையை நேரடியாகப் பிரதிபலிப்பதாயிருப்பதால், நாடகாசிரியர்கள் மக்களுக்குப் புகட்டவேண்டிய நீதிகளை, பாத்திரங்கள் வாயிலாக

நேரடியாகப் புகட்டி விடலாம் எனக் கருதுகிருர்கள். உதாரணமாக, சீர்திருத்த நாடகம் ஒன்றில், சீர்திருத்தத் தைப்பற்றிய பிரசாரப் பிரசங்கத்தைத் திணித்து விடு கிருர்கள்.

நேரடியான பிரசாரத்தால், கலேயின் உயர்வு மழுங்கி விடுகிறது. அப்படியாளுல், கலே என்பது பிரசாரமில்லேயா எனக்கேட்கலாம். எந்தக் கலேயுமே ஒரு வகையில் பிரசாரந் தான். காரணம், சிருஷ்டி கர்த்தா தன் சிருஷ்டி பார்ப்பவர்களின் மனத்தில் ஒரு விழிப்பை, கிளர்ச்சியை உண்டாக்க வேண்டுமென்றுதான் கருதுகிருன். அதை அவன் மறைமுகமாய்ச் செய்யும்போது, நாம் அவன் விரித்த வலேயில் லகுவில் விழுந்து விடுகிருேம். நேரடி யாகச் செய்யும்போது நாம் பிரக்ஞை தப்பாமல், பிடி கொடுக்காமல் தப்பியும் விடுகிருேம். மொழியின் வேலேயே விஷயத்தைச் சொல்லுவதற்கும், விஷயத்தைத் தெளிவு படுத்திப் புரிய வைப்பதற்கும், புரிந்தபின் எதிராளியைத் தன் கருத்தை ஒப்புக்கொள்ளச் செய்வதற்கும்தான் இந்த மூன்ருவது முறைதான் பிரசாரம்.

கலேயிலே பிரசாரம் பிறந்த மேனியாக வந்தால், மக்கள் மசிவது கஷ்டம். அதற்குப் பதிலாக கதை யோடு கதையாய் அவர்கலே இழுத்துச் சென்று அவர் கலேயும் அறியாது, தம் வழியிலே இழுப்பதுதான் கலேஞர் தொழில். ஆயிரம் ஆத்திசூடியும், உலகநீதியும் சொல்லித்தராத விஷயத்தை நாம் ஒரு நாடகத்தின்மூலம் சொல்லிவிட முடியும். ஈசாபின் கதைகள் மாதிரி, ''இதி லிருந்து அறிந்துகொள்ளக்கூடிய நீதி என்னவென்ருல்'' என்று ஆசிரியன் பாத்திரவாயிலாக நேரடியாகப் பேச ஆரம்பித்துவிட்டால், கலேயம்சம் மாசுபட்டு மவுசு இழக்

கிறது. இன்று தமிழ் நாட்டில் நடக்கும் சமூக நாடகங்கள் வெற்றி பெருமல் போவதற்குக் காரணம், இந்த 'நேரடி' விவகாரந்தான்.

நாடகாசிரியனுக்கு மனே தர்மம், மனே தர்மத்தின் பிரதிபலிப்பாக வரும் பாவைை, உண்மை என்ற மன மயக்கத்தை உண்டாக்கக்கூடிய சாதுரியம், எல்லாவற் றிற்கும் மேலாக நாடக மேடையின் வசதி, தன்மை முதலி யனவெல்லாம் தெரிந்திருக்கவேண்டும். சரித்திர நாடகம் எழுதும் ஆசிரியனுக்குச் சரித்திர ஞானம் வேண்டும். அது போலவே, தான் பிரதிபலிக்கும் காலம், இடம், பாத்திரங் களின் தன்மை, அந்தக் காலத்து நாகரீகம், கட்டிடம், கோயில் முதலியவற்றைப்பற்றிய அறிவு, மக்களின் பழக்க வழக்கங்கள், சம்பிரதாயங்கள் முதலியன தெரிந் திருக்க வேண்டும். முக்கியமாகத் தெரிய வேண்டியது மனே தர்மந்தான். மனேதர்ம ஞானம் இல்லாமல், பாத்திரங்களை உருவாக்க முடியாது. ஒவ்வொரு உணர்ச் சிப் பிண்டமான பல்வேறு வகை மனிதர்களையும் நாடக வாயிலாகப் பிரதிபலிப்பதற்கு, ஆசிரியன் 'கூடுவிட்டுக் கூடுபாயும் வித்தையை' மனே தர்மத்தின் மூலந்தான் தெரிந்துகொள்ள முடியும். அப்படி யில்லாவிட்டால், குரூரமே குறும்பாகக் கொண்ட 'இயகோ' வையும் ரத்த வெறி கொண்ட 'லேடி மக்பத்'தையும், சாந்த சொரூபி யான ராமனையும், காதல் ததும்பும் சகுந்தலையையும் படைக்க முடியாது. மனே தர்ம ஞானம் இல்லாவிட்டால், பாத்திரங்கள் பொம்மலாட்டப் பொம்மைகள் ஆகிவிடு வார்கள். ஆகவே, எந்தவித உணர்ச்சியையும் தானே உணர்ந்தும், அந்த உணர்ச்சிக்கு அடிமையாகாமல், எழுத் தில், அந்த உணர்ச்சியை மாற்றுக் குறையாமல் பிரதிபலிக்கத்

திராணி வேண்டும்; இந்த முயற்சியில் ஆசிரியன் பிரக்ஞை இழந்துவிடாமல் இருப்பதற்கு நெஞ்சில் வலிமையும் வேண்டும். அப்போதுதான் கதாபாத்திரங்கள் உயிரோடு உலாவுவார்கள்.

நாடகாசிரியன் எந்தவித வாழ்க்கையையும் பிரதி பலிக்கலாம்; அதில் கலையின் ஜீவன் பிரிந்துவிடக் கூடாது. சரித்திர நாடகங்கள், சமூக நாடகங்கள் இவைதான் நமக்குத் தேவை: புராணக் கதைகள் வேண்டாமென்று சொல்லவில்லை. அறிவியலுக்குத் தக்கவாறு அவை அமைந்தால்தான் இன்றையச் சமூகத்தில் அவை செல்லு படி ஆகும்.

தமிழ் நாட்டில் சினிமாக் கலை அபரிமிதமாகப் பெருகி யதுதான் நாடகக் கலைக்கு மவுசு இறங்கியதற்குக் காரணம். எனினும் நாம் நாடகத்தை மறந்துவிடக் கூடாது. டெலி விஷனும், டெக்னிக் கலர் படங்களும் தமிழில் உண்டாகாத வரை, தமிழில் நாடகத்தைப் புறக்கணிக்க முடியாது. மேலும் சினிமா, வாழ்வின் பிரதிபிம்பத்தின் பிரதிபிம்பம்தான். அதைவிட, சதையும் எலும்பும் பெற்று நேரடியாக உலவும் பாத்திரங்களைக் காணுவதில் மகிழ்ச்சி அதிகந்தானே.

வ ச ன ம்

" மனித ஜீவிதத்தில் உயிர் வாழ்க்கை என்பது கலையைவிட, பிரதானத்துவம் பெறும் பொழுது ஒரு நாட்டின் வசனச் செல்வம் அந்நாட்டுக் கவிதைகளைவிட, முக்கியத்துவம் பெற்று விடுகிறது" என்று ஆங்கில இலக்கியச் சரித ஆராய்ச்சியாளனான ஐபர் எவான்ஸ் (Ifor Evans) கூறுகிறான்.

ஒரு நாட்டின் தன்மைகளைப் பலவாருகப் பிரித்துப் பார்க்கலாம். அந்நாட்டின் இலக்கிய வளர்ச்சி, கலை வளர்ச்சி, நீதிநெறி முறைகள், சரித்திரப்பாதை பூகோள வசதியின் குறை நிறைகள், தத்துவ வளர்ச்சி, ஆஸ்திக நாஸ்திகப் பண்புகள் என்று பலவாருகப் பிரித்துப் பார்க்க முடியும். இவற்றில் கலை, இலக்கியம் முதலிய பண்புகளின் சாதனைகளைத் தெரிந்துகொள்ள, அந்நாட்டுக் கவிதைகளுக்குப் பிரதானத்துவம் கொடுத்து அளக்க முயலலாம். ஏனெனில் கலையம்சத்துக்கு இலக்கிய வகையில் தலை சிறந்து நிற்பது அந்நாட்டுக் கவிதைகளாய்த் தானிருக்கமுடியும். கவிஞர்களின் அசுர சாதனைகள் அந் நாட்டுக் கலையின் உயர்வை மட்டுமே அளக்க உதவும் அளவுகோலாகப் பயன்படலாம். ஏனெனில், கதை, கவிதை, நாடகம் முதலிய இலக்கிய சிருஷ்டிகள் எல்லாம் ஒரு குறிப்பிட்ட மன அவசத்துக்கு வக்காலத்து வாங்கிப்

பேசும் படைப்பாகவோ, தனிப்பட்ட மனித உள்ளத்தின் பூர்த்தியடையாத ஆசைக் கனவுகளுக்கும், அந்த உள்ளத்தின் ஆத்ம சக்திக்கும் நடக்கும் இழுபறிப் போராட்டத்தின் எதிரொலிப்பாகவோ தான் இருக்கும். இந்தக் கலா சிருஷ்டிகள் தம்மையோ தமது உலகையோ பிரதிபலிக்காமல் தனக்கென்று ஒரு கோடு கிழித்து அரண் செய்து கொள்ளவும் கூடும்.

ஆனால், ஒரு நாட்டின் உயிர் வாழ்க்கையைப் பற்றி (அதாவது அந்நாட்டின் வாழ்க்கை வசதிகள், சரித்திரம், பூகோள வசதிகள், நீதிபரிபாலனங்கள், அரசியல், தெய்வ விவகாரங்கள் முதலியன பற்றி) தெரிந்துகொள்ள வேண்டுமென்றால், அந்நாட்டு வசனச் செல்வத்திடம்தான் நெருங்கிச்செல்ல வேண்டும். ஏனெனில் ஒரு நாட்டின் பல் வேறு விதமான சாத்திரப் பகுதிகளும் வசனத்திலேதான் அடங்கியிருக்கின்றன. மேலும் ஒரு நாட்டின் கருத்துக்களும் தத்துவார்த்தங்களும் ஒளிவு மறைவின்றிச் சுயரூபத்தோடு வசனத்திலேதான் வரக்கூடும். எப்படி? கதையோ, கவிதையோ எழுதும் ஒரு ஆசிரியன் தனது கருத்துக்களையும் கதா பாத்திரங்களையும் 'தன்னது, என்று பகிரங்கமாக ஒப்புக்கொள்ளவோ மறுக்கவோ செய்யாமல், அவற்றை அறிமுகப் படுத்திவைக்கும் சூத்திரதாரனாகவே தன்னைக் காட்டிக்கொள்ள முடியும். ஆனால், ஒரு கட்டுரையாளன் அப்படிச் செய்ய முடியாது, அவன்—விரும்பினாலும் விரும்பாவிட்டாலும்—எந்த வகையிலேனும் அவன் உள்ளத்தில் சுவானுபூதியாகத் தோன்றிய தத்துவ முடிவுகளையும் கருத்துக்களையும் வெளியிட்டுத்தான் எழுத முடியும்; கட்டுரையாளன் தனது கருத்தைத் தனது கட்டுரையிலிருந்து துண்டு படுத்திக்கொள்ள முடி

யாது. ஆகவேதான் கட்டுரையை—வசனத்தை மற்றெல்லாக் கலைகளையும்விட, கலைஞனின் சொந்த விருப்பு வெறுப்புக்களைப் பிரதிபலிக்கும் இலக்கியமாக விமர்சகர்கள் கருதுகிறார்கள். எனவே ஒரு நாட்டு மக்கள் தம் நாட்டுத் தேசிய கர்த்தாக்களை, தத்துவ ஞானிகளைப் பார்த்து, படாடோபமும் பசப்பும் அற்ற தெளிந்த வசனத்தைத் தான் தரும்படி வேண்டுகிறார்கள். கலைஞன் அந்த வசனத்தைத் தனது சிருஷ்டிகளில் பயன்படுத்தும்போது, அந்த வசன நடையை அவன் அலங்கரிக்கிறான்; அணி செய்து பார்க்கிறான்.

மேற்கூறிய பாகுபாட்டிலிருந்து வசனத்தின் ஜீவாதாரமான முக்கியத்துவத்தை நாம் உணர்ந்து கொள்ள முடியும். ஆகவே, நாட்டின் சகல வளர்ச்சிகளையும் தெரிவிக்கும் சாசன, சரித்திரம் போன்ற இந்த வசனத்தின் பிறப்பு வளர்ப்பு பற்றித் தெரிந்துகொள்ள வேண்டியது முக்கியம்.

வசனத்தின் மூலாதாரமான மொழி எப்படிப் பிறந்தது? மனிதனுக்கு சந்தோஷம் வந்தால் சிரிக்கிறான்; துக்கம் வந்தால் அழுகிறான்; புலியைக்கண்டு அஞ்சுகிறான்; அதே புலியை வேட்டையும் ஆடத் துணிகிறான். அவன் மனசிலே எத்தனையோ நினைவுகள், உணர்ச்சிகள். வெறும் ஊமையனாய் உணர்ச்சியைப் பிறனுக்குப் புலப்படுத்த முடியாமல் தவிக்கும் மனிதனின் உள்ளத்தின் புகை மூட்டமே அவனை மொழியைக் கண்டுபிடிக்கச் செய்தது. கோவையும், தெளிவும் அற்று, சமிக்ஞைகளினால் தனது சிந்தனையைப் புலப்படுத்திவந்த பூர்வீக மனிதன் காலக்கிரமத்தில் தனது எண்ணங்களுக்கு ஒலிவடிவம் கொடுத்து, தனது

சிந்தனைகளை வெளியிட அந்த வடிவங்களை, குறியீடு களாகப் பயன் படுத்திக் கொண்டான். எனினும் காலம் செல்லச் செல்ல, தான் நினைத்துப் புலப்படுத்திய சிந்தனைகள் தன்னோடு அழிந்து போகாமலும், மறந்து போகாமலும், இருப்பதற்காக, அந்த ஒலி வடிவங்களுக்கு வரி வடிவமும் கொடுத்து அவற்றை ஏட்டிலும், ஓட்டிலும் தழையிலும் மலையிலும் பொறிக்க ஆரம்பித்தான்.

வரிவடிவத்திலுள்ள பாஷை மனித சிந்தனையை நிரந்தரமாக்கவும், தூரத்து மனிதருக்கு செய்தி அனுப்பவும் ஏற்படுத்தப்பட்ட ஒரு சாதனமாகவே எழுந்தது. ஆகவே, பாஷை என்பது வாய்மொழி வாசகத்தையும், அதன் வரி வடிவமான எழுத்துக்களையுமே குறிக்கும். ஒரு பாஷை வெறும் வரிவடிவமாக ஏட்டில் மட்டும் கிடக்குமானால், அது பாஷையல்ல. கணித சாஸ்திரக் குறியீடுகளைப் போல அந்த பாஷையும் வெறும் வரிவடிவக் குறியீடு களாகவே இருக்க முடியும். பாஷை என்பது மக்களால் பேசப்படவேண்டும். எழுத்தறிவற்ற பாமர மக்களி லிருந்து, ஞானபண்டிதரான மேதாவிகள்வரை ஒருவர் கருத்தை இன்னொருவர் புரிந்து கொள்வதற்காக, பேசப்படும் ஒலிவடிவமே பாஷையாக விளங்க முடியும். பாஷைக்கு ஜீவாதாரமானது ஒலிவடிவமே அன்றி வரிவடிவம் அல்ல. வரிவடிவம் என்பது ஒலிவடிவின் ஸ்தூல வடிவமாய்த் தானிருக்க முடியும். ஆகவே ஒலி வடிவமற்று வரிவடிவ மான எழுத்துக்கள் மட்டுமே மிஞ்சி நிற்கும் பாஷை உயிர்வாழ முடியாது; அது மக்கள் வழக்கினின்று அழிந்து, செத்த பாஷையாய், ஏட்டிலே மட்டும் கிடக்கும் குறியீடாய்ப் போய்விடும். ஒரு பாஷை மக்கள் வாயில் அடிபடும் வரையில்தான் அது சௌகரியமாய் வாழ முடியும்.

அப்படி வாய் மொழி வாசகத்துக்கு, அந்த பாஷை யின் அமைப்பு, இலக்கணம் முதலியவை தடையாக இருந் தால், அந்த மொழி தானுகவே செத்து விடுகிறது. அப்படி வழக்கொழிந்துபோன மொழிகள் எத்தனேயோ இருக் கின்றன. வடமொழியான சம்ஸ்கிருதம் இன்று ஏட்டோடு கிடந்து விட்டதற்கு இதுவே காரணம்.

ஆகவே ஒரு மொழியின் ஜீவிதத்தைக் காப்பதற்கு நாம் எவ்வளவோ விஷயங்களேக் கவனித்தாக வேண்டும். முக்கியமாக, ஒரு மொழி, மொழி என்ற காரணத்துக்காக மட்டும் இல்லாமல். மக்களுக்கு இன்றியமையாத பரிவர்த் தனே சாதனமாகவும், கால தேச வர்த்தமானத்துக்கும் சமுதாய வளர்ச்சிக்கும் தக்கவாறு தன்னேச் சுதாரித்துக் கொள்ளக் கூடியதாயும் யிருக்கவேண்டும். சுருங்கச் சொன்னல், ஒரு மொழி எந்தவித மாறுதலுக்கும் இடங் கொடாது விறைப்பாக இராமல், மனித சௌகரியத்துக் கேற்ப நெளிந்து வளேந்து கொடுப்பதற்கும் ஏதுவாயிருக்க வேண்டும். அப்போதுதான் அந்த மொழி மக்களே விட்டுப் பிரியாமல், வழக்கினின்று கழன்று விழுநது போகாமல் ஜீவிக்க முடியும்.

தமிழ் இப்படிப்பட்ட தன்மைகள் படைத்த பாஷை. அதனுல்தான் உலகத்து ஆதி மொழிகள் ஐந்தில் தமிழ் மட்டுமே உயிரோடு உலாவுகிறது. இந்தத் தமிழ் தனது வசன ரூபத்தில் எப்படி வளர்ந்து வந்திருக்கிறது என்பதைப் பார்க்கலாம்.

தொல்காப்பியச் சூத்திரத்தில் வசனத்தை எங்கெங்கு பிரயோகிக்கலாம் என்பதற்கு நான்கு விதிகள் குறிக்கப் பட்டிருக்கின்றன. ஒரு பாட்டின் இடையிலேயோ, பாட்டை

விளக்கவரும் குறிப்புரையாக விளங்கும் பொய்ம் மொழியிலேயோ, உரை எழுதும்போதோ, மொழி பெயர்க்கும்போதோ வசனத்தை உபயோகித்துக் கொள்ள லாம் என்று விதி இருக்கிறது, எனினும் நமது பண்டைப் புலவர்கள் பலர் வசனத்தைத் தொடாமலே சென்றிருக் கிறார்கள். 'இலக்கியம் என்பது பெரிய விஷயம்; அதைச் செய்யுள் நடையில் அமைத்தால்தான் அதற் குரிய தனித்துவம் விளங்கும். வழக்காற்றுள் வரும் வசனத்தைக் கலந்துவிட்டால், அது தன் மவுசு இழந்து போகும்' என்று அவர்கள் கருதி யிருக்கலாம். எனவே, அவர்கள் மக்களின் வாய் மொழியாக வழங்கி வந்த வசனத்தை ஆகாத பிள்ளையாக, தீண்டாத ஜாதியாக ஒதுக்கியே வைத்து விட்டார்கள்.

எனினும் சிலப்பதிகாரம் போன்ற சில நூல்களில் இந்த வசனப் பிரயோகமும் இருந்தே வந்திருக்கிறது. 'உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள்' என்ற பிரிவில், பேராசிரியர் காட்டும் உதாரணப்படி முதன் முதலில் வசனப் பிரயோகம் பெற்ற நூல்கள் தகடூர் யாத்திரை, பெருந் தேவனாரின் பாரதம் முதலியவைகளைக் கொள்ளலாம். இந்த நூல்களில் உரைநடை இடையிடையே விரவப் பெற்று இருந்தபோதிலும் பரிபூரணமாகத் தென்பட வழியில்லை. அதன் பின்னால் வந்த உரையாசிரியர்களும் தமது விளக்க வியாக்கியானங்களை வசனத்திலேதான் எழுதினார்கள். இவர்களுள் முதன்மையானவர் நக்கீரர். நக்கீரர் இறையனார் அகப் பொருளுக்கு எழுதியுள்ள வச னத்தை உற்று நோக்கினால், தமிழ்ப் புலவர்கள் தாம் வசன நடை எழுதுவதற்குத் துணிந்து வந்தபோதிலும், வசன நடையை அதன் போக்கில் லாகவமாக விட்டுத்

திருப்பிக்கொண்டு வராமல், மீண்டும் மோானைகளுக்கும் சீர்களுக்கும் தன்னையும் அறியாமல் அடிமைப்படுத்தும் முயற்சியாகவே தென்படுகிறது. எனினும் அந்த வசனம் நல்ல வசனம்; ஜீவ களை இழக்காத உரை நடை. நக்கீர ரைப்போலவே நச்சினார்க்கினியரும் பரிமேலழகரும் இப்படி வசனத்தைக் கையாளும் உரையாசிரியர்களாகவே திகழ்ந்தனர்.

மேலும் தமிழில் சாசனக் கல் வெட்டுக்களிலும் வசனமே கையாளப்பட்டு வந்திருக்கிறது. தஞ்சை ராஜ ராஜ சோழன் காலத்துக்கு முன்னதாக தமிழில் சாசனக் கல் வெட்டுக்கள் எல்லாம் வசனத்திலேயேதான் அமைந்திருந்தன. ராஜ ராஜ சோழன் காலத்தில்தான் சாசனக் கல் வெட்டுடன் மெய்க்கீர்த்தி என்று சொல்லப்படும் பாடல் வகையும் சேர்ந்து பிறந்தது. ஆகவே அதற்கு முன்னும் பின்னும் உள்ள கல்வெட்டுச் சாசனங்களிலும் தமிழ் வசனமே கையாளப்பட்டிருக்கிறது. இதற்கெல்லாம் பிறகுதான் பிறநாட்டு நூல்களைத் தமிழில் கொண்டுவரும்போதேனும் வசன நடையைக் கையாளலாம் என்ற துணிவும் ஆர்வமும் பிறந்தது. இந்த ஆர்வத்தின் விளைவாக விளைந்ததுவே சிவஞான சுவாமிகளின் தருக்க சங்கிரகம்.

ஆகவே தமிழில் 150 வருஷ காலமாகத்தான் தமிழ் வசனநடை வளர்ந்து வருகின்றது என்று ஒரேயடியாய்ச் சொல்ல முடியாது. தமிழின் பண்டை நூல்களிலும் வசனம் இருக்கத்தான் செய்கிறது. எனினும் நமது பண்டைப் புலவர்கள் தமிழ் வழக்கை இலக்கியத்துக்குள் கொண்டு வரவே இல்லை; அதற்கு, முன்கூறிய வைதிக மனப்பான்மையே காரணமா யிருக்க முடியும்.

ஆனால், இன்று தமிழ் மொழிக்கு ஏற்பட்டிருக்கும் வளர்ச்சியையும் வரவேற்பையும் உணர்ந்துகொள்ள, கடந்த நூற்றைம்பது வருஷ கால வசன நூல்களைத் தெரிந்து கொள்ள வேண்டியதுதான். பன்னிரண்டாம் நூற்றுண்டுக் குப்பின் தமிழ் நாட்டில் எந்தவித ஞான வளர்ச்சியுமில்லாமல், போலிப் புலமையும் வறட்டு ஜம்பமுமே தலைதூக்கி நின்றன. குழறுபடியான இந்த நிலை மாறி ஒரு தெளிவு ஏற்பட, தமிழ் நாட்டில் ஒரு மறுமலர்ச்சி தேவைப்பட்டது. அந்த மறு மலர்ச்சி சுமார் நூற்றைம்பது வருஷங்களுக்கு முன்னுல் நமது நாட்டில் காலடி எடுத்து வைத்த ஆங்கிலேயர்களால் நிகழ்ந்தது என்றே சொல்லலாம். ஆங்கிலேயர்கள் நம்மை அடக்கி யாளமட்டும் வரவில்லை; நமது ஆத்மாக்களையும் அடக்கியாள எண்ணி, கையில் விவிலியப் புத்தகத்தையும் கொண்டுவந்தனர். தமது மதத்தைப் பரப்புவதற்காக, அவர்கள் தங்கள் வேத நூலைத் தமிழில் மொழி பெயர்த் தார்கள். அதே வேளையில் ஆங்கில ஞானமும் கல்வியும் நம்மிடைப் பரவுவதும் ஆரம்பம் ஆயிற்று. அச்சு யந்திரம் வந்தது. ஆகவே நமது மத்தியில் தோன்றிய பல கலைஞர் கள் தாங்களும் வசன நூல்களை எழுதினுர்கள். பாதிரி மார்கள் வேத நூலை மொழிபெயர்த்ததுபோல், நம்மவர்கள் பாரதத்தையும், ராமாயணத்தையும் வசனமாக எழுதினுர்கள். மேலும், நம்மவர்களில் கற்றறிந்தவர்கள் சிலர் ஆங்கி லேயர்களுக்கு மொழி பெயர்த்துச் சொல்லும் துவிபாஷி களாகவும் விளங்கினுர்கள். இந்த நிலைமையில் யாழ்ப் பாணத்திலிருந்து வித்துவான் ஆறுமுக நாவலர் பாதிரி மார்களை எதிர்த்துப் பிரசாரம் செய்வதற்காக, ஆங்கிலம் கற்றுக்கொண்டார். அவர் ஆங்கிலம் கற்றுக்கொண்டது ஒருவகையில் நல்லதாய்ப் போயிற்று. நல்ல வளம்பட்டு,

மேன்மையுற்று நிற்கும் ஒரு மொழியுடன்—ஆங்கிலத்துடன் பழக அவருக்கு ஒரு சந்தர்ப்பம் கிடைத்தது. ஆகவேதான் ஆறுமுக நாவலரின் தமிழ் வசன நடை இன்றும் படித்து இன்புறத் தக்கதாயிருக்கிறது. அவருடைய ஆங்கில ஞானம் தமிழில் நல்ல வசனம் எழுதப்பட வேண்டும் என்ற ஆர்வத்தையே உண்டாக்கி யிருக்கக் கூடும். அவருடைய பால பாடங்கள் இன்றும் படிக்கத் தக்கவை. அதே வேளையில், வடலூரில் இராமலிங்க சுவாமிகளும் எளிய இனிய தமிழில் பாடல்கள் பாடியதோடு வசனமும் எழுத ஆரம்பித்தார். அவர் எழுதியுள்ள கடிதங்களும் மனுநீதி கண்ட வாசகமும் நல்ல தமிழ் நடைக்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டு.

இதன் பின்னரே தாண்டவராய முதலியார் பஞ்ச தந்திரத்தை வெளியிட்டார். வீராசாமி செட்டியார் விநோத ரச மஞ்சரியைப் வெளியிட்டார். வீராசாமி செட்டி யாரின் விநோதரச மஞ்சரியைப் படிக்காத இலக்கிய ரசிகர்கள் தமிழ் நாட்டில் இல்லை யென்றே சொல்லலாம்.

இப்படி இலக்கிய சரிதமாகவும், மொழி பெயர்ப் பாகவும் தமிழ் வசனம் வளர்ந்துகொண்டிருக்கும் வேளை யிலே, ஆங்கிலம் படித்த தமிழர் சிலர் தமிழில் நவீனங் களையும், கதைகளையும் சுயமாகவே எழுதத் துணிந்து விட்டார்கள். அப்படித் துணிந்து இறங்கி வெற்றி கண்ட வர்களில் மூவரைக் குறிப்பிடலாம்.: அ. மாதவையா, ராஜமய்யர், மாயூரம் ச. வேதநாயகம் பிள்ளை. மாத வையாவின் பத்மாவதி சரித்திரம் இன்றும் தமிழ் நாட்டு நவீன கர்த்தாக்களுக்கு எட்டாத பழமாகவே இருக்கிறது. பத்மாவதி சரித்திரத்தின் தமிழ் வசன நடை மோகன சக்தி யுடையது, அது போலவே மாதவையா எழுதி வந்த

குசிகர் குட்டிக் கதைகளும். இந்த மறுமலர்ச்சியில் மாதவை யாவுக்குத்தான் முதற் பங்கு உண்டு. அடுத்தாற் போல், ராஜமய்யர் எழுதிய கமலாம்பாள் சரித்திரமும், மாயூரம் ச. வேதநாயகம் பிள்ளை எழுதிய பிரதாப முதலியார் சரித்திரம், பெண் மதிமாலை, சுகுணசுந்தரி முதலிய நூல்களும் தெளிந்து, எளிய நடையில் வளர ஆரம்பித்த தமிழ் வசன நடையின் புத்துயிருக்கு நல்ல எடுத்துக் காட்டாகவே விளங்கின. இதன் பின்னர்தான் தமிழில் வசன நூல்கள் பல்கிப் பெருகுவதாயிற்று. பூலோக விநோதக் கதைகள், குடும்ப விநோதக் கதைகள் முதலிய பெரும் வசன நூல்கள் தமிழில் உருவாகி வெளிவந்தன. இந்த வசன நூல்களைத் தமிழ் வசனச் செழுமைக்கு ஒரு எடுத்துக் காட்டாகக் கூற முடியாதென்றாலும், வசன வளர்ச்சிக்கு இவைகளும் ஒரு படி என்றே கொள்ள வேண்டும். பின்னர் பண்டிதர் குழாத்திடை யிருந்தும் சில வசன கர்த்தாக்கள் தோன்றினர். அவர்களில், நல்ல தமிழில் தெளிவான அபிப்பிராயங்களை வெளியிட்டவர் களில் தி. செல்வ கேசவராய முதலியாரைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்லலாம். மேலும் தமிழ் நூலுக்கு உரை செய்தும், பதிப்பித்தும் தமிழைக் காப்பாற்ற முனைந்தவர்களில் ச. சிவானந்தம் பிள்ளையையும், உ. வே. சாமிநாத ஐயரையும் குறிப்பிட முடியும்.

ஆங்கிலேயரின் பிரவேசத்துக்குப் பின்பு ஆங்கில ஞானம் பெற்று வசன நடை எழுதிய வசன கர்த்தாக்கள் செல்லாகி, ராஜ வாழ்த்துப் பாடியவர்கள் மறைந்து தமிழில் சுதேசிய உணர்ச்சியோடு தமிழ் நூல்கள் சிருஷ்டிக்க முனைந்தவர்களைக் குறிப்பிட வேண்டும். ஸ்ரீமதி அன்னி பெஸண்டின் ஹோம் ரூல் இயக்கம், டாக்டர் ஆனந்த

குமாரசாமியின் சுதேசியக் கலைப்பணி, மகாத்மா காந்தியின் ஒத்துழையாமை இயக்கம் முதலியன தமிழில் மேலும் ஒரு புத்துணர்ச்சியை உண்டாக்குவதற்கு ஏதுவாய் விளங்கின. இதன் விளைவாக, தமிழருக்கு ஒரு நல்ல கவிஞரும் (பாரதியும்) ஒரு நல்ல விமர்சகரும் (வ. வெ. சு. அய்யர்) கிடைத்தார்கள். பாரதியின் வசன நடையைக் கவனித்தோமானல், இரண்டு விஷயங்கள் புலனுக முடியும். அன்ருட அவசரத்துக்காக, பத்திரிகைகளில் பாரதி எழுதிவந்த அரசியல் சமூகக் கட்டுரைகள் ஒரு தனி வார்ப்பு; ஆத்ம திருப்திக்காக, இலக்கியச் சுவையோடு எழுதிய ஞான ரதம், சந்திரிகையின் கதை முதலிய வசன நூல்கள் வேருெரு வார்ப்பு. பாரதியின் வட மொழிச் சொல்லாட்சி வசனத்தின் போக்குக்கு ஒரு காம்பீரியம் அளித்தாலும், பல இடங்களில் மணிப் பிரவாளமாகி தமிழின் வலுவைக் குறைத்துக் காட்டுகின்றது. பின் கூறிய ஞானரதமும் சந்திரிகையின் கதையும் பாரதியின் வசன சாதனைக்கு நல்ல எடுத்துக்காட்டு,

இருபதாம் நூற்ருண்டின் தேசிய இயக்கம் எழுத்தாளர்களுக்கு, ஜன சமூகத்துக்கு, புரியும் தன்மையில் பாஷையைக் கையாள வேண்டிய நிர்ப்பந்தத்தையும் சந்தர்ப்பத்தையும் தேடித்தந்தது. பத்திரிகைகளின் அவசர யுகவேகத்துக்கு உட்பட்டு, வாய்மொழியாகச் சொல்ல வேண்டிய விஷயங்களை நேரடியாக, நல்ல தமிழில் எழுதினுர்கள். மக்கள் சமூகத்தில் பெரும்பாலோர் இலக்கியக் கல்வி பெறுவதற்கும் அரசியல் கல்வி பெறுவதற்கும் இசைவாகப் பல தமிழ் எழுத்தாளர்கள் தோன்றினுர்கள். இந்த எழுத்தாளர்களில் இன்றைய வசனத்துக்குப் பிரதானிகளாகக் கருதப்படுபவர்கள் ஒரு சிலரே. திருவாளர்கள்

திரு. வி. க., டி. கே. சி., வையாபுரிப் பிள்ளை, புதுமைப் பித்தன், கல்கி, அண்ணாத்துரை முதலியவர்களைக் குறிப்பிடு வார்கள். திரு. வி. க. வின் தமிழ் நடை எளிதா யிருந் தாலும் அவருடைய வினைமுற்றுப் பிரயோகங்களும் சொல் லாட்சியும் வசனத்தின் காம்பீரியத்தைக் கட்டுப்படுத்து கின்றன என்றே சொல்ல வேண்டும். திசை மொழிகளைப் பிறந்த மேனியாகத் தந்துகொண்டிருந்த காலத்தில், அந்தத் திசைமொழிப் பிரயோகத்துக்குச் சமதையாக, தமிழிலேயே அரசியலை விளக்கி வந்த பெருமை திரு. வி. க. வையே சாரும்.

தமிழ் இலக்கிய விமர்சனத்துக்கு வ. வெ. சு. அய்யர் எப்படி முதல்வராக விளங்கினரோ, அதுபோலவே கவிதை அனுபவத்துக்கு திரு. டி. கே. சி. தான் முதல்வ ராக விளங்குகிறார். டி. கே. சி. யின் வசன நடை கவிதானுபவத்தை விளக்க உதவும் நல்ல கருவியாகப் பயன்பட்டது. டி. கே. சி. தமிழ் நடையில் உள்ள விசேஷ அம்சம், அது தமிழ் மரபு தப்பாது, பண்பு குறை யாது நம் இதயத்தோடு இதயமாய் நாம் பேசும் முறையிலே அமைந்து கிடப்பதுதான். அவருடைய ''இதய ஒலி'' இந்தப் பணிக்கு ஒரு சிறந்த எடுத்துக் காட்டு. எனினும் டி. கே. சி. யின் தமிழ் நடை கனமில்லாமல் தொய்ந்து கிடக்கிறது. டி. கே. சி. யின் நடை தண்ணீர் பெருக்கிய பால் மாதிரி யில்லாமல் வற்றக் காய்ச்சி, ஆடைபடரும் பால் மாதிரி, கனம் பெற்றால் மிகவும் சோபிக்க முடியும். அண்ணாத்துரையின் வசனத்துக்கு இன்று கட்சிப்பற்று தல் காரணமாக அமோகமான வரவேற்பும், சிஷ்ய பரம்பரையும் இருந்தாலுங்கூட, அது தமிழ் வசன வளர்ச் சிக்கோ, தன்மைக்கோ எடுத்துக் காட்டல்ல. ஐந்து 'டு'

வரப்பாடு, பத்து 'கம்' வரப்பாடு என்று பரீட்சை வைத்து, தமிழைப் பாடுபடுத்திய இடைக்காலத்துப் புலவர் சிகாமணி களுக்கும், இந்தவிதமான மோனை, பிராசங்களுக்காக, தமிழைப் பயன்படுத்தும் கோஷ்டிக்கும் எந்தவித வித்தியாசமுமில்லை. மோனையும் பிராசமும் மொழிக்கு வலுவை ஊட்டாதா என்று சிலர் கேட்கலாம். ஆணித்தரமாக ஒரு விஷயத்தைச் சொல்லும்போது, பிராச நயம் மொழிக்கு சூத்திரத்துக்குரிய வலிமையைக் கொடுத்து உதவத்தான் செய்யும். ஆனால், பக்கம் பக்கமாக, மோனைக்கும் பிராசத்துக்குமே உயிரை விட்டுக்கொண்டிருப்பது தமிழின் ஜீவனுக்கு உலை வைப்பதாகும்.

புதுமைபப்ததனின் வசனத்திலுள்ள வலுவையும் வேகத்தையும் யாரும் அலட்சியப் படுத்திவிட முடியாது. விஷயத்தை நீர்த்துப்போன தமிழில் சொல்லாது, தெம்பும் திராணியும் படைத்த வார்த்தைகளில், எழுத்து நடையின் லகுவில் சிக்காத விஷயங்களையும் இழுத்து மடக்கி, தமது வசன நடைக்குள் சிறைப்படுத்தும் அசுர சாதனை அவர் ஒருவரிடந்தான் இருக்கிறது. மேலும் வார்த்தைகளுக் காகத் தயங்காது. உபயோகித்த வார்த்தைகளையே உபயோகித்து, வசன கதியை மலினப்படுத்தாமல், புதுப் புதுச் சொல்லாட்சிப் பிரயோகங்களைக் கையாளும் திறமை இவரிடம் நிறைந்து இருக்கிறது. ஆகவேதான் இவருடைய எதிராளிகள்கூட, இவருடைய வசனத்தின் திராவக வேகத்தைத் தாங்க முடியாது பின்வாங்கு கிறார்கள்.

"கல்கி"யின் வசன நடையைத் தமிழ் வசனத்துக்கு சிறந்த எடுத்துக்காட்டு என்று சொல்ல முடியாது

எனினும் 'கல்கி' பெருமைப்படக்கூடிய ஒரு விஷயம் உண்டு. எப்படி ஆரணி குப்புசாமி முதலியாரும் ஜே. ஆர். ரங்கராஜுவும் தமிழில் பாமர ரஞ்சகமான நாவல்களை எழுதி, தமிழ்நாட்டில் பல்லாயிரக் கணக்கான தமிழ் வாசகர்களை உண்டாக்கினார்களோ, அதுபோலவே கல்கியும் அவர்கள் செய்த திருப்பணியையே, கொஞ்சம் நாசூக்காகப் புதிய மோஸ்தரில் அவர்களைவிடச் சிறந்த தமிழில் செய்தார் என்றே சொல்லலாம். 'கல்கி'யின் 'ஆனந்தவிகடன்' சேவை தமிழ் நாட்டில் எத்தனையோ ஸ்திரீ புருஷ வாசகர்களை—சிந்தனைக்கு அதிகமாக வேலை கொடுக்காத சர்வஜன ரஞ்சகமான வாசகர் கூட்டத்தை—உண்டாக்கிவிட்டது என்பதை மறுக்க முடியாது.

இலக்கிய உலகின் பிரபலஸ்தர்களான இந்த வசன கர்த்தாக்களைத் தவிரத் தமிழில் அரசியலின் மூலமாக நல்ல வசனத்தைத் தருபவர்களில் மூவரைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்ல முடியும்: டி. எஸ். சொக்கலிங்கம், வெ. சாமிநாத சர்மா, ஆ. நா. சிவராமன். திரு. டி. எஸ். சொக்கலிங்கத்தின் சொல்லாட்சி வைரம் பாய்ந்ததாகவும் கூரியதாகவும் இருந்தது. வெ. சாமிநாத சர்மாவும், ஆ. நா. சிவராமனும் தமிழுக்கே புதிதான அரசியல் விஷயங்களைத் தெள்ளத் தெளிந்த முறையில், அலங்காரமற்ற எளிய தமிழ் வசனத்தில் தந்திருக்கிறார்கள்.

இவர்களைத் தவிரத் தமிழ் நாட்டில் வேறு நல்ல வசன கர்த்தாக்களே கிடையாது என்று சொல்லிவிட முடியாது. இந்தப் பிரபலஸ்தர்களின் குறைநிறைகளைப் போலவே, வசன நடை எழுதும் பல ஆசிரியர்கள் இருக்கவே செய்கிறார்கள். அவர்களையெல்லாம் தேடிப் பிடித்துப் பட்டியல்

தயாரிப்பதைவிட, தமிழ் வசன நடை எப்படி இருக்க வேண்டும், என்ற விஷயங்களை ஆராய்ந்து ஒரளவு தெளிவு பெற்றுக் கொண்டால், யாரையும் அளந்து எடை போடுவ தற்குச் செளகரியமாயிருக்கும்.

தமிழை எப்படி எழுத வேண்டும்? இதைப்பற்றிப் பல வாதப் பிரதி வாதங்கள், தமிழை இன்று வழக்கிலுள்ள பேச்சு முறையிலேயே எழுதவேண்டும் என்பது என் கட்சி. பேச்சு முறை என்பது இன்றுள்ள கொச்சை முறை அல்ல. பேச்சு நடையில், அநாவசியமான வார்த்தை அலங்கார மில்லாமல், கொச்சையை விலக்கி, இலக்கணத்துக்குத் தலை வணங்கி அடிமையாகாமல், விஷயத்தைத் தெளிவாக்கும் முறையில், வார்த்தைகளின் வலு, ஸ்தானம், அர்த்தம் இவற்றை உணர்ந்து எழுதவேண்டும் என்பதே அர்த்தம்.

இன்று தமிழ் வசனம் எழுதுபவர்களில் பெரும் பாலோர் வார்த்தைகளைக் கொட்டி, பக்கத்தை நிரப்பும் கூட்டமாகவே இருக்கிறார்கள் என்பது என் எண்ணம். இப்படி இவர்கள் பாஷையைத் துர்விநியோகம் செய்வதால் பாஷை நாளடைவில் மலினப்பட்டுச் சீரழிந்து போகும் என்பதை அவர்கள் உணரவேண்டும்.

''வார்த்தைகள் மொழிவழக்கில் அதுவாகவே அமைந்து கிடந்த போதிலும், ஒரு எழுத்தாளன் அவற்றின் மூலம் தனக்கே உரிய ஒரு அகராதியைத் தயாரித்து விடுகிறான்'' என்கிறார் ஒரு ஆசிரியர். கலைஞன் என்பவன் அகராதியி லுள்ள அத்தனை வார்த்தைகளையும் தலைகீழ்ப் பாடமாய்ப் படித்தவன் என்பதல்ல. அவனுக்கும் ஒரு குறிப்பிட்ட அளவு வார்த்தைகள்தான் தெரிந்திருக்கும். நமக்குத் தெரிந்திருப்பதைவிட, அவனுக்குத் தெரிந்த வார்த்தைகள்

குறைவாகக் கூட இருக்கலாம், இருந்தாலும், அவனுடைய சிருஷ்டி தலைதூக்கி விளங்குகிறது. ஏன்? வெறும் வார்த்தைக் கோவை மட்டும் ஒருவனை எழுத்தாளனுக்க வில்லை. வார்த்தைச் செட்டும் அதன் பிரயோகமுந் தான் அவனை எழுத்தாளனுக்குகிறது. இந்தப் போக்கைத் தான் நாம் பாணி (Style) என்கிறோம். பாணி ஒவ்வொருவருக்கும் தனி.

பாணியைப்பற்றி கூறும்போது இன்றைய வசன கர்த்தாக்களுக்கு ஜோட் (Joad) சொல்லும் அறிவுரையைத்தான் சுட்டிக்காட்ட முடியும்: ''எழுத வேண்டுமென்று ஆசைப் படும் இளைஞன் என்னைப் பார்த்து, தான் யாருடைய வசன நடை—பாணியை முன் மாதிரியாகக் கொள்ளலாம், என்று கேட்டால், நான் சொல்லும் புத்திமதி இதுதான் : யாருமே வேண்டாம். நீயாகச் சொல்வதற்கு ஏதேனும் விஷயம் இருந்தாலன்றி எழுதவே செய்யாதே என்றுதான் சொல்லுவேன்.''